

Universidad Católica de Santiago del Estero

Colegio Universitario de Periodismo

MUJERES INVASORAS

Voces/cuerpos femeninos en los dispositivos de
enunciación televisivos de los programas deportivos
argentinos

ALUMNA: Ana Dalmasso

TUTORA: Lic. Fabiana Martínez

Carrera: Licenciatura en Comunicación Social

Marzo 2014

A mi familia por el apoyo incondicional. Mis padres Mónica Y Raúl, mis hermanos Clara y Juan, mi abuela Teresita, que estuvieron, están y estarán en cada paso que siga dando en mi profesión y en la vida.

A Belén, por transmitirme esas ganas y fuerza para lograr lo que deseo y me propongo y porque sin ella esto no sería posible.

Gracias...

ÍNDICE

ÍNDICE	3
ABSTRACT	5
INTRODUCCIÓN	5
OBJETIVOS	7
DESCRIPCIÓN METODOLÓGICA	7
MARCO CONCEPTUAL.....	13
HISTORIA DE LA MUJER EN EL PERIODISMO	13
DE LA PALEO A LA NEOTELEVISIÓN.....	17
TEEVISIÓN GENERALIZADA Y FRAGMENTADA.....	17
APARICIÓN DE LA MUJER EN EL CONTEXTO NEOTELEVISIVO.....	21
LA MODIFICACIÓN DEL DISPOSITIVO DE ENUNCIACIÓN TELEVISIVO.....	28
ANÁLISIS DE LOS DISPOSITIVOS DE ENUNCIACIÓN	39
ESTUDIO FÚTBOL.....	39
FÚTBOL PERMITIDO.....	42
CONCENTRADOS EN RED.....	49
CONCLUSIÓN	62
BIBLIOGRAFÍA	64



ABSTRACT

En un universo dónde las gramáticas de producción vienen del universo del hombre, la mujer rompe esas barreras y se anima a hablar de fútbol en televisión. Aunque sabe de todas las limitaciones y prejuicios que rondan la profesión periodística deportiva, la mujer fue aprovechando los nichos que le dejaron ocupar por cuestiones de imagen y ahora se anima a pararse al frente de millones de personas y debatir de igual a igual con un hombre y cuestionar a un entrenador, a una forma de jugar o a las actitudes de los jugadores dentro de una cancha. Los dispositivos de enunciación están cambiando, las arquitecturas, el cuerpo signifiante y la enunciación hoy tienen un actor nuevo y lo quieren mostrar. Aunque es sólo el principio, vamos descubriendo de a poco cómo el hombre es quien se adapta a la mujer en el deporte y no viceversa, cómo ocurría hace unos años cuando se empezaron a ver a las primeras féminas en la pantalla de la televisión argentina.

INTRODUCCIÓN

“La herramienta audiovisual es, antes que nada y sobre todo, una imagen que produce efectos de contacto”

Eliseo Verón, 1992

Desde la pionera Eglis Giovanelli en la década de los '70, hasta Viviana Vila o Ángela Lerena en 2012, las periodistas deportivas argentinas han intentado insertarse dentro de un ámbito donde “históricamente, la mirada ha sido una mirada construida desde el punto de vista del varón, una arena simbólica de un ethos masculino escenificada públicamente”¹. Claramente, nos referimos al ámbito del deporte, en especial del fútbol, circunscripto al terreno de los Medios de Comunicación Social. Justamente en 2012, Fútbol para Todos, una iniciativa del Estado Nacional junto con la Asociación del Fútbol Argentino para la transmisión de los partidos de Primera División y B

¹ Binello, et al. Mujeres y fútbol: ¿territorio conquistado o a conquistar? En publicación: Peligro de Gol. Estudios sobre deporte y sociedad en América Latina. Pablo Alabarces. CLACSO. 2000, p. 33.

Nacional, incluyó dentro de su staff a tres mujeres para desarrollar los roles de comentarista y cronista de campo de juego, algo que nunca había sucedido en la historia de las transmisiones de fútbol por televisión abierta en Argentina.

Teniendo en cuenta las conclusiones arribadas en la publicación *Peligro de Gol* del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, las cuales indicaron que “las gramáticas de producción que sostienen al discurso futbolístico provienen mayoritariamente del universo masculino “(2000: 33), es de particular interés analizar las modificaciones de los dispositivos de enunciación de, en este caso, programas deportivos televisivos que tengan a mujeres dentro de su equipo periodístico. Las conclusiones que se obtengan serán una importante referencia para aquellas periodistas que deseen dedicarse al periodismo deportivo en televisión en el futuro cercano. El interés también surge a raíz de uno de los resultados del trabajo de estas investigadoras de la CLACSO, y que sirve como disparador para analizar programas deportivos, el cual reveló que los hombres entrevistados atribuían a las mujeres falta de conocimiento sobre fútbol: “La negación de un conocimiento empírico se produce en términos de un saber que se juzga necesario para comprender el juego en sí mismo y del que las mujeres, tal como aparece en el imaginario futbolístico, carecen”²

La elección de estudiar la televisión y no otro soporte se debe a que, como dice Mario Carlón,

“por su relevancia en la vida social, la televisión quizás haya sido entre los lenguajes mediáticos del siglo XX, el más importante. Tal vez debamos acordar que el advenimiento del dispositivo televisivo fue como la fotografía para el siglo XIX: cambió para siempre el contacto que los hombres mantenemos con los lenguajes verbales, las imágenes y lo real” (2004:103);

y también porque en el contexto de la “neotelevisión” (Casetti y Odín, 1990), el medio ha pasado de ser un vehículo de hechos (considerado neutral), a transformarse en aparato para la producción de hechos, es decir, de espejo de la realidad pasa a ser productora de realidad" (Eco,1999:210). En la Neotelevisión se modifican la producción de los contenidos. Todo va más rápido, las imágenes toman velocidad y se presenta una nueva estructuración del flujo de imágenes. Nada es fijo; los programas se encadenan entre sí. La emisión en la neo-televisión es la

² Ídem.

emisión tipo ómnibus, informaciones, entretenimientos, espectáculo y publicidad a la vez (Casetti y Odín, 1990).

1- OBJETIVOS

GENERAL: Comprender la construcción de los dispositivos de enunciación televisiva de tres programas deportivos argentinos con la incorporación de la enunciación femenina

ESPECÍFICOS:

- Analizar la enunciación de los periodistas, focalizando subjetivemas y pronombres
- Describir la conformación de las arquitecturas televisivas de los programas (uso del espacio, distribución de objetos, utilización de colores,)
- Interpretar los sentidos que generan los cuerpos significantes y el eje 0-0.
- Analizar similitudes y diferencias entre los dispositivos de enunciación de los diferentes programas deportivos
- Reconocer si se registran transformaciones en los dispositivos de enunciación cuando se incluye la enunciación femenina

2- DESCRIPCIÓN METODOLÓGICA

La unidad de análisis de nuestra investigación la conforman los dispositivos de enunciación televisiva que construiremos a través del análisis de cada uno de sus elementos (discursos, arquitecturas, cuerpos significantes). Como en nuestros objetivos hemos planteado la necesidad de comparar los diferentes dispositivos y detectar si se registran cambios cuando hay presencia de la enunciación femenina, es importante que el corpus esté integrado tanto por programas que tengan mujeres como programas que no las tengan porque “desde el punto de vista de una teoría

de la producción social de sentido, un texto no puede analizarse “en sí mismo”, sino únicamente en relación con las invariantes del sistema productivo de sentido. Por ello el procedimiento comparativo es el principio básico del análisis de los discursos” (Verón, 1993). La unidad de observación estará conformada por tres programas televisivos argentinos, que se emiten por señales tanto públicas como privadas y que fueron registrados en el año 2013.

Los programas seleccionados son: Estudio Fútbol (TyC Sports), Fútbol Permitido (Canal 7) y Concentrados en Red (DeporTV). Todos ellos tienen como eje temático principal el deporte, especialmente el fútbol. Su staff está compuesto por más de un periodista, hay invitados e interacción entre ellos.

Para la recolección de los datos que se necesitan, se recurrirá a la observación de documentos, que pueden ser tanto escritos como sonoros o audiovisuales, etc. En este caso accedemos a fuentes primarias, como el archivo, que contienen la grabación de cada uno de estos programas mencionados arriba. Estas son concebidas como fuentes que se produjeron en el período o por las personas o grupos de personas que se quiere estudiar. A lo fines prácticos, se registrarán cinco emisiones de cada uno de estos programas televisivos. La elección de la técnica se fundamenta principalmente en los objetivos planteados. La entrevista o la observación de campo no se condicen con ellos, por lo cual fueron desestimadas como posibles técnicas, quedando la observación documental como la más adecuada, teniendo en cuenta el soporte audiovisual que usamos como fuente para recoger (o construir) nuestros datos.

Dentro de las técnicas de análisis, hay que mencionar en un primer paso al análisis del discurso, que puede manifestarse en tres métodos diferentes pero complementarios: el análisis funcional (Jakobson 1985; Halliday 1978, 1985); el análisis textual (Welrich, 1975; Van Dijk 1978; Genette 1989; Ciapusio 1994) y el análisis enunciacional (Benveniste 1979, Kerbrat-Orecchioni 1986). Para nuestra investigación, y en relación en lo expuesto, se seleccionará el análisis de la enunciación y los aportes de Kerbrat-Orecchioni. En la acepción restringida que la autora hace de la lingüística de la enunciación, ésta se interesa por el hablante y cómo éste se imprime en el enunciado. En este contexto restringido, se entienden como huellas lingüísticas aquellos elementos que permiten detectar la presencia del locutor en el seno del enunciado, los lugares de inscripción y las modalidades de existencia de la subjetividad en el lenguaje.

Kerbrat-Oreccioni propone como procedimiento metodológico en el análisis de la subjetividad, considerar tanto el dispositivo extra-verbal de la enunciación, como el dispositivo intra-verbal del enunciado. Propone que en cada caso de análisis se deberá definir lo que la autora llama el “aparato formal de la enunciación”: el status lingüístico del locutor (grado y forma de presencia en el enunciado), y status lingüístico del alocutario. Para establecer el status lingüístico del locutor es preciso pesquisar las marcas o huellas subjetivas. Estas se definen como un conjunto de unidades subjetivas o elementos que expresan la subjetividad en juego: los deícticos (pronombres personales, localización temporal, localización espacial, términos de parentesco) y los términos con valor axiológico y evaluativo (ya sean sustantivos, adjetivos, verbos, adverbios, denominados subjetivemas). Estos dos elementos nos permitirán dar cuenta del aspecto del dispositivo referido a la materia lingüística y a cómo los periodistas, tanto mujeres como hombres, se imprimen y modalizan sus enunciados.

Para el análisis del espacio y la disposición de las arquitecturas televisivas como marco de acción de los cuerpos significantes retomaremos los aportes del análisis del texto fílmico, sintetizados en la propuesta de Gómez Tarín (2006). Además, trataremos de articularlos con las contribuciones que nos brindan Casetti y di Chio (1991), sobre todo en lo referido a los códigos que lo componen y que nos ayudarán para el análisis de las arquitecturas y el espacio.

Estos últimos afirman que “el análisis, al enfrentarse con su objeto, intenta reconocer y comprender aquello que tiene ante sí” (1991:21). Por esto, podemos decir que el trabajo se divide en tres momentos diferenciables: el reconocimiento, el análisis y la comprensión. Reconocer “está relacionado con la capacidad de identificar todo cuanto aparece en la pantalla. Es una acción puntual, desarrollada sobre elementos simples para captar esencialmente la identidad de las cosas (figuras, ruidos, luces, etc.) (1991:21). El análisis, por su parte, es el nexo dinámico y recíproco entre reconocimiento y comprensión: ante cualquier texto, “se oscila constantemente entre la identificación de elementos concretos y la construcción del todo” (2001:22). Esto tiene, para los autores, dos objetivos esenciales: reconocer más y mejor (etapa de descomposición); y captar, además del texto, cómo se llega a comprenderlo (etapa de recomposición).

Gómez Tarín, en referencia a este segundo momento, nos habla de un análisis hermenéutico de los films, donde la descripción y posterior interpretación son dos caras inseparables para hacer del análisis una técnica efectiva y aceptable. “Siempre habrá de darse una doble tarea: 1) descomponer el film en sus elementos constituyentes (deconstruir = describir) y 2) establecer

relaciones entre tales elementos para comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un “todo significativo” (reconstruir = interpretar)” (2006:7). Siguiendo esta línea, Casetti y di Chio (1991) también han aclarado que el análisis se “mezcla” con la descripción y la interpretación. Para ellos, “describir significa recorrer una serie de elementos, uno por uno, con cuidado y hasta el último de ellos (...) Se trata de un trabajo minucioso pero también de un trabajo objetivo” (1991:23). Interpretar consiste en desplegar una atención obstinada con respecto al objeto pero también interactuar con él explícitamente, reactivar, escuchar, dialogar. “Es un trabajo que consiste en captar con exactitud el sentido del texto, aunque sea yendo más allá de su apariencia, empeñándose en una reconstrucción personal, sin dejar de serle fiel” (1991:23)

Gómez Tarín nos dice que “la descripción es el primer paso hacia la interpretación porque para establecer cualquier tipo de hipótesis debemos anclarla en un punto de partida que responda a precisiones de orden material directamente extraídos del significante fílmico” (2006:7). Más adelante, nos revela las conexiones entre ambos procesos, basados en la explicación como forma de dar cuenta de los sentidos producidos:

“El punto de conexión entre la descripción y la interpretación es, lógicamente, el desarrollo de un proceso explicativo que se aplica en el establecimiento de nexos mediante los que el sentido cobra vida; es el punto de inflexión que nos permite el paso entre las prácticas objetivas y las subjetivas” (2006:8).

Por último, la comprensión hace referencia “a la capacidad de insertar todo lo que aparece en pantalla en un conjunto más amplio” (Casetti y di Chio, 1992:22). “Es un trabajo de integración que consiste en conectar más elementos entre sí (antes de aislarlos en su singularidad) y en remitir cada uno de ellos al conjunto que lo rodea (antes de identificar su especificidad)” (*ídem*).

A partir de aquí debemos describir cada una de las categorías que nos serán útiles para el análisis de todo cuanto aparece en la pantalla televisiva y que sirve como elemento de significación que el dispositivo pone en juego. Entre todos los códigos que definen Casetti y di Chío (1992) como componentes cinematográficos, sólo tomaremos los de la serie visual, que incluyen tres órdenes: iconicidad, fotograficidad y movilidad.

Dentro del primero, nos remitiremos a los códigos de la composición icónica, que “son aquellos que organizan las relaciones entre los diversos elementos en el interior de la imagen y que, como

consecuencia regulan la construcción de espacio visual” (Casetti y di Chío, 1992:81). Éstos pueden a la vez, subdividirse en dos tipos: los códigos de la figuración icónica, que hacen referencia a la distribución de los elementos y su agrupación sobre la superficie de la imagen; y los códigos de la plasticidad de la imagen, que trabajan sobre cómo un elemento se destaca de otro y cobra relevancia, teniendo como principio la relación figura-fondo.

En el segundo grupo, nos encontramos con la composición fotográfica, que hace referencia a los códigos que “regulan la imagen en cuanto fruto de una duplicación mecánica” (ídem:84). Como en el grupo anterior, podemos diferenciar cuatro subcategorías de análisis. La perspectiva permite que en la imagen (que no es tridimensional) pueda distribuirse “el espacio de la forma más próxima a la que resulta de una percepción efectiva del mundo (...) y logra la naturaleza y la estabilidad de las estructuras visuales de referencia” (ídem,85). El encuadre, por su parte, nos remite a los márgenes de cuadro (elementos que quedan dentro o fuera) y a los modos de filmación (el punto desde que se mira al objeto y se lo hace mirar). Estos últimos hacen referencia a la escala de campos y planos (campo larguísimo, campo largo, campo medio, total, figura entera, plano americano, media figura, primer plano, primerísimo plano, primerísimo primer plano y plano detalle), así como también a los grados de angulación (Encuadre frontal, encuadre picado, encuadre contrapicado) y a los de inclinación (normal, vertical y oblicua). Lo importante aquí es rescatar los sentidos que se producen a la hora de elegir un plano o un ángulo por sobre otro. En cuanto a la iluminación, esta puede ser neutra, es decir, servir para que los objetos encuadrados puedan reconocerse; y por otro lado, puede convertirse en una “iluminación subrayada” (Casetti y di Chío; 1992), que es aquella que se hace notar y puede dotar de antinaturalidad a los objetos que aparecen en el encuadre. Por último, el uso del color o el blanco y negro también desempeñan un importante papel a la hora de la puesta en marcha del dispositivo, siendo hoy en día el color lo neutral y el blanco y negro lo “retro”.

Finalmente, en el tercer orden nos enfrentamos a la movilidad, entendida como el movimiento que realiza la cámara, es decir, el movimiento de la imagen y no en la imagen. Dichos movimientos tienen una clasificación, que podría llamarse arbitraria, pero que los ha codificado en una especie de gramática cinematográfica: la panorámica (la cámara se mueve sobre su eje de manera vertical, horizontal u oblicua); el travelling (el eje se desliza en diferentes direcciones, pudiendo colocarse en un carrito, en una grúa, mediante una dolly o sobre el mismo cuerpo humano); y el zoom (movimiento “aparente”, donde el acercamiento o alejamiento de las cosas es producto del lente

de la cámara, manteniéndose ésta en posición fija). Cada uno de estos movimientos tiene consecuencias en el nivel de los sentidos producidos, pudiendo ser más objetivos o subjetivos dependiendo de la elección de los mismos.

Así, articulando todos los aspectos de la materia significativa presentes en el dispositivo de enunciación de los programas televisivos que nos propusimos poner bajo la lupa, intentaremos analizar la incorporación de las voces y los cuerpos femeninos y su interacción con sus colegas masculinos. Consideramos que las técnicas seleccionadas son las más indicadas para alcanzar los objetivos propuestos pero que no agotan dicho análisis sino que funcionan como primer acercamiento a un fenómeno tan reciente como interesante.

MARCO CONCEPTUAL

1- HISTORIA DE LA MUJER EN EL PERIODISMO DEPORTIVO TELEVISIVO ARGENTINO

Para comenzar a hablar de la aparición de las mujeres en el universo deportivo de nuestro país, hay que primero dar cuenta de cómo y cuándo surge esta rama en la televisión argentina.

La primera transmisión de un partido de fútbol por TV se produjo el 18 de noviembre de 1951. El cotejo lo protagonizaron San Lorenzo y River y se emitió por Canal 7, propiedad del Estado, y con un trabajo a dos cámaras. Llegó a los pocos televisores que había en el país de manera diferida, mediante las voces de Ernesto Veltri en los relatos y Enzo Ardigó y Raúl Goro en los comentarios de aquel 1-1 en el Viejo Gasómetro.

Menos de un mes después, las transmisiones en directo aparecían en la escena nacional, de la mano de los dos juegos de desempate por el título de ese año entre Racing y Banfield. El 1953 se transmitió por primera vez un partido del ascenso. Fue el duelo entre Argentinos Juniors y Argentinos de Quilmes por la Primera B, que finalizó 3 a 0 a favor del "Bicho de La Paternal".

En 1970, Canal 13 transmitió la Copa del Mundo de México, que no contó con el seleccionado argentino por no haber logrado la clasificación. Ese mismo año, el 13 también emitió la pelea por el título mundial de los pesados entre Ringo Bonavena y Muhammad Alí. El rating se disparó a los 79.3 puntos.

Ya a finales de esa década y comienzos de los '80, el nombre de Eglis Giovanelli comenzaba a sonar fuerte en el ambiente del periodismo deportivo. Debutó en radio de la mano de José María Muñoz en "La Oral Deportiva". En 1980, Eglis comenzó a trabajar en televisión para cubrir eventos deportivos. Primero estuvo en ATC, luego en Canal 13, donde tuvo participación en la cobertura de los Mundiales de 1982 y 1986. Su primer nota fue en el vestuario de Boca para Canal 13 en 1981, al arquero Carlos Navarro Montoya. "Hay un punto final cuando se trata de opinar sobre fútbol: no te dejan. Puedo ir y preguntarle a un tipo ¿cómo fue tu gol?, ¿estás contento?, ¿terminaste cansado?, pero no preguntarle por qué estuvo parado todo el partido. Creo que el comentario irrita a los hombres", expresó la periodista. (Clarín, 1997)

A comienzos de la década del '90, aparece una novedad en nuestro país que provenía de la cultura del "pay per view" estadounidense. De la mano de la televisión por cable aparece el codificado, a través de Televisión Satelital Codificada, una sociedad que integraban Torneos y Competencias de Carlos Ávila y Artear del Grupo Clarín. El primer partido por señal codificada se dio en el Torneo Apertura de 1991, entre River y Rosario Central.

El primer canal de cable dedicado pura y exclusivamente al deporte fue ESPN, de origen estadounidense, que no tenía al fútbol como principal atractivo. Teniendo en cuenta esto e inspirado en ese modelo, Carlos Ávila decide crear el primer canal deportivo argentino, denominado TyC Sports, cuya primer transmisión se produjo el 3 de septiembre de 1994. Para el año 1996, aparecen otras señales que generaron amplia competencia en este rubro en nuestro país: CableSports, América Sports, Prime Deportiva y Multideporte.

Cecilia Pirolo, recibida en la Escuela de Periodismo de Fernando Niembro y Marcelo Araujo, fue una de las primeras caras del periodismo deportivo en la televisión. La idea de Juan Cruz Ávila, hijo de Carlos Ávila y encargado de la programación de TyC Sports, era incorporar periodistas mujeres porque según él, el público femenino del fútbol estaba en aumento. La tarea a realizar por las chicas era hacer notas en campo de juego y vestuarios. Fue así como Cecilia ingresó a la pantalla chica y donde permaneció durante muchos años. "Jamás me sentí discriminada, porque en definitiva trabajo entre hombres, me siento muy cómoda y fueron ellos los que me pusieron donde estoy. Sé que no es lo usual, pero no puedo decir nada más que gracias", contó Cecilia (Clarín, 1997).

Otras de las caras de esa señal era Viviana Semienchuk, que comenzó en el programa de cable "Fuera de juego" junto a Matías Martín y para el año 1997 conducía con Guillermo Marconi "La Red Deportiva", en ATC. Más adelante se convirtió en conductora de Central Fox, noticiero de la señal Fox Sports.

Con el arribo de una nueva década, se pudo ver el surgimiento de otras mujeres que irrumpieron en la escena. Es el caso de Margarita Wais, Ángela Lerena, Milagros Lay González, Alina Moine, Luciana Rubinska, entre otras.

Para el año 2010, los 3 principales canales argentinos, TyC, ESPN y Fox Sports, contaban con 10 mujeres entre los integrantes de su staff periodístico dedicado a la conducción.

Un año antes se produjo un hecho que marcaría un antes y un después en la historia de las mujeres en el periodismo deportivo. A través de la iniciativa *Deportes para Todos*, la presidencia de la Nación introdujo el “Fútbol para Todos” y así lo expresaba en un sitio oficial:

A través del “Programa Fútbol para Todos” el Gobierno Nacional adquiere la cesión por parte de la Asociación del Fútbol Argentino, en forma exclusiva, de los derechos de explotación de imágenes de los torneos de fútbol de primera división, para su transmisión en vivo y en directo y/o en diferido, en Capital Federal, el interior y exterior del país, a fin de permitir el acceso libre y gratuito por televisión abierta en todo el territorio de la República.³

Si bien hubo que esperar dos años y medio más para ver a la mujer asumiendo un papel protagónico, la aparición de un agente como el Estado en este ámbito daría un vuelco importante en la imagen de las féminas en el periodismo deportivo. Viviana Vila, Ángela Lerena y Mariana Lamas se convirtieron en las primeras mujeres en comentar o realizar campo de juego en un partido de fútbol en la historia de la televisión abierta argentina. En el Mundial de hockey Rosario 2011, Vanina Onetto, ex jugadora de Las Leonas, seleccionado femenino de hockey sobre césped, había participado como comentarista en las transmisiones para Canal 7.

“A mí, la gente de Fútbol para Todos me convoca con el fin de que yo me convierta en la primera mujer en la historia de la televisión que comente fútbol. Y aprendí a comentar en tele el mismo día que fui a la cancha. Lo que pasa es que el lenguaje es muy diferente que en la radio. Son otros tiempos, tenés que no decir lo obvio y todo esto lo voy aprendiendo mientras me expongo” – Viviana Vila⁴.

“Darle un lugar así a la mujer que es realmente futbolera, la que ama al deporte y al periodismo y lo toma como una profesión y no como un camino hacia otra cosa, abre un espacio” – Ángela Lerena⁵.

³ Presidencia de la Nación. <http://www.argentina.gob.ar/pais/96-futbol-para-todos.php>

⁴ Diario Olé. http://www.ole.com.ar/fuera-de-juego/colegas-faltaron-respeto_0_673132848.html

⁵ Diario Perfil. <http://442.perfil.com/2012-03-08-116623-la-lucha-es-por-el-lugar-de-prestigio/>

Siguiendo con esa política, el Estado trajo también para el año 2013 algunas novedades dónde la mujer sería protagonista. En primer lugar, por Canal 7 comenzó a emitirse el programa Fútbol Permitido, cuya conductora es Alina Moine, acompañada del periodista y comentarista Alejandro Apo. Esta periodista que también integra el staff de Fox Sports, participó de las coberturas tanto del Rally Dakar como del Mundial de Sudáfrica 2010. En segundo Lugar, a través de la Televisión Digital Argentina (TDA), se creó la señal DeporTV, el primer canal deportivo de carácter público. Allí participan varios periodistas, ex deportistas y figuras famosas. El programa “Concentrados en Red” cuenta con la participación en la conducción de Luciana Rubinska, periodista que militó por muchos años en TyC Sports, participando en programas como Estudio Fútbol e Indirecto.

Así, el Gobierno Argentino está teniendo un papel muy importante a la hora de aportar a la inserción de la mujer en un ámbito dónde “históricamente, la mirada ha sido una mirada construida desde el punto de vista del varón, una arena simbólica de un ethos masculino escenificada públicamente”⁶. Traemos a colación ahora los aportes de la publicación *Peligro de Gol*⁷ para referenciar cómo y bajo qué condiciones simbólicas y discursivas la mujer argentina se inserta en este universo. Dentro de las conclusiones más importantes que podemos rescatar, encontramos aquella que deja claramente plasmada las reglas de construcción de la identidad de la mujer dentro de este ámbito: “Si el fútbol es narrado por los hombres, es el discurso del “otro” el que definirá el campo de las prácticas de las mujeres, sean éstas espectadoras massmediáticas, deportistas, asistentes a los estadios, hinchas militantes o barras bravas (que las hay). De ahí que la identidad de la mujer respecto de este particular universo necesariamente deba constituirse en forma heterónoma, es decir con las reglas y los valores del otro.” (2000: 34). A su vez, las autoras nos afirman que “las gramáticas de producción que sostienen al discurso futbolístico provienen mayoritariamente del universo masculino “(2000: 33). De ese modo, es el varón el que atribuye ciertas características a la mujer, el que la califica y define en su propio mundo y del que ella es ajena. Uno de los principales discursos que se manifiestan dentro de él, siguiendo con el trabajo

⁶ Binello, et al. Mujeres y fútbol: ¿territorio conquistado o a conquistar? En publicación: Peligro de Gol. Estudios sobre deporte y sociedad en América Latina. Pablo Alabarces. CLACSO. 2000, p. 33.

⁷ Ídem.

de estas autoras, y que sirve de puntapié inicial y motor del presente estudio, es el de la falta de conocimiento que tienen las mujeres sobre deportes, y en el especial de fútbol: “La negación de un conocimiento empírico se produce en términos de un saber que se juzga necesario para comprender el juego en sí mismo y del que las mujeres, tal como aparece en el imaginario futbolístico, carecen”(200: 41).

2- DE LA PALEO A LA NEOTELEVISIÓN

Para entender cómo y por qué vemos a cada vez más mujeres ocupando lugares en el periodismo deportivo televisivo argentino que antes eran sólo propiedad de los hombres, es necesario ubicarnos en un fenómeno que es condición de posibilidad de la actual escena nacional, al multiplicarse los cuerpos significantes en los géneros informativos y complejizarse las arquitecturas televisivas, como veremos a continuación, dando lugar a este y otros nuevos sujetos de la enunciación. Hablamos del término acuñado por Casetti y Odin (1990) conocido como NEOTELEVISIÓN y que tiene como antecesora a la PALEOTELEVISIÓN.

2.1- TELEVISIÓN GENERALIZADA Y FRAGMENTADA

Pero antes, y para dar contexto a estos dos modelos, es necesario recurrir a los postulados de Wolton (1992) sobre televisión fragmentada y televisión generalizada, que servirán como marco de interpretación para entender el por qué de ese paso de paleo a neotelevisión, con todas las implicancias que ese proceso tienen dentro de estos dos tipos de televisión. Además, podremos observar la importancia de esta diferenciación a la hora de comprender causas y condiciones para esa transformación.

Para comenzar, y dándole una base filosófica directamente ligada con el cambio en la sociedad donde se desenvuelve, Wolton afirma que

“La televisión temática es entonces la materialización, en el terreno de la televisión, de la filosofía individualista liberal que está en la base del funcionamiento de nuestra sociedad, y revaloriza la idea

de un público activo contra la crítica sostenida durante tanto tiempo contra el público pasivo de la televisión” (1992:108)

Para comprender mejor esto hay que decir que la televisión fragmentada es un tipo de televisión que está creada para dirigirse y satisfacer a un público específico. Apunta directamente a un sector de la gran masa de público, intentando cumplir con las demandas de información y entretenimiento que ese fragmento de la audiencia reclama. Esto es, como diría Wolton, “el símbolo de la libertad de elección del espectador” (1992:106). Esto se explica además, entendiendo que ese argumento a favor de la fragmentación era sólo un reflejo del movimiento que se estaba viviendo dentro de la misma sociedad, desde una sociedad estandarizada a una sociedad individualista.

Cuatro son las causas que encuentra el autor para explicar la aparición e inmediato éxito de la televisión segmentada. La primera, dice Wolton, radica en el surgimiento de las nuevas tecnologías. La TV por cable y el satélite han permitido ampliar el número de receptores. Este tipo de televisión no sería posible sin estos avances que permitieron la multiplicación de las audiencias.

La segunda, y que deviene indirectamente de la anterior, es la presencia de una demanda, de un público, es decir, que “sólo puede haber televisión temática mediante el fraccionamiento del gran público de ayer” (1992:107). Más específicamente, esta audiencia debe ser lo suficientemente numerosa para demandar esa especialización que la televisión genera. Es por esta razón, que “las películas y los deportes han sido los dos primeros ejemplos de televisión fragmentada, ya que existe un público “de masas” para esos programas especializados”. (Ídem:106).

La tercera razón será atribuida a la existencia de un mercado o de “una cultura audiovisual de masas bastante difundida” (ídem:108), fomentada además por la presencia de empresas de comunicación que cuentan con la capacidad de satisfacer los pedidos de la audiencia y producir y difundir esos programas diversificados.

Finalmente, y como última causa favorable a la segmentación, está el desgaste que produjo en la audiencia el tipo de televisión generalizada. Así lo expresa el autor:

“Fueron necesarios muchos desengaños del público de la televisión generalizada para que la televisión fragmentada llegara a ser sinónimo de innovación, muchas esperanzas decepcionadas,

para que la segmentación de la programación parezca más satisfactoria que una programación ampliada”

En concordancia con esto, se trazan dos factores, aunque de diferente naturaleza, que contribuyen a fortalecer el movimiento a favor de este tipo de TV. Uno de estos factores, dice el autor, es la escasa diferencia entre televisión pública y privada. La televisión fragmentada es parte del movimiento que busca liberar a la televisión de la esfera estatal y parece la mejor respuesta, aún que la TV privada, a la necesidad de acercar la televisión y la audiencia. Se suele asociar la segmentación dentro de la esfera privada como lo más moderno e innovador, mientras que lo generalista estatal es lo que ya no se adapta al contexto actual. En otras palabras, “todo lo que tienda a la individualización, tanto en el plano de los programas como en el de la propiedad jurídica, parece ir en sentido correcto” (1992:112). El otro factor, que es de naturaleza exógena al fenómeno televisivo, es el surgimiento y expansión paralelamente de los sondeos de opinión pública y las técnicas de medición de audiencia cada vez más mejoradas. Lo que ambos factores tienen en común es “la capacidad de suministrar un conocimiento del gran público o, más precisamente, de exhibir las diferentes unidades que lo componen” (ídem:113)

Por su parte, la televisión generalizada, desde la perspectiva de Wolton, también tiene sus puntos a favor, aunque reconoce qué está cediendo su territorio hacia la segmentación. El primer fundamento de esta forma de hacer TV, es el económico. Al ser destinada a la masa, esto garantiza un amplio mercado de audiencia, lo que por consecuencia deviene en más y mejores ganancias. El segundo tiene que ver con concebir a la televisión generalizada como un “factor de integración social y de identidad colectiva de un país” (1997:115). Esto último tiene sus inicios en Europa, dónde este tipo de TV, dentro de la esfera estatal, surgió como respuesta ante la desconfianza que existía en el dinero y el poder televisual, así como también tenía como objeto ser utilizada como factor de integración social y modernización. Como afirma Wolton, “en la televisión generalizada, la argumentación no era ni económica ni técnica, sino que era parcialmente política y cultural” (ídem).

Siguiendo con este autor, son tres los puntos fuertes de la TV generalizada. Uno de ellos es la característica de hacer confluir en un mismo canal, los dos grandes géneros televisivos: información y entretenimiento. Esto para Wolton tiene un papel importante y del cual la televisión fragmentada no puede jactarse de poseer: “la presencia, en el mismo canal, a distintas horas del

día, de esos dos géneros diferentes, desempeña un pape de unidad social y cultural evidente” (Ídem:116).

El segundo punto fuerte tiene que ver con la programación, definida por Wolton como correspondiente al “medio de comunicación generalizado que, para satisfacer a los diferentes públicos, construye un programa de ofertas capaz de atender a múltiples demandas: es la idea del menú fijo” (Ídem:104). Ésta programación “es al mismo tiempo la obligación por excelencia de la televisión generalizada y su símbolo por excelencia, puesto que construir un horario de programación significa reflexionar sobre la sucesión de los públicos a los que se quiere llegar durante el día” (ídem:117).

Finalmente, el tercer argumento es de carácter político y se refiere a la relación de la televisión generalizada con la democracia, y así lo expresa Wolton:

“Del algún modo se puede decir que la televisión de masas tienen las mismas ventajas y los mismos inconvenientes que la democracias de masas: una igualdad siempre ficticia y un sufragio universal del que es imposible afirmar que se haga un uso racional”. (Ídem:118)

Más adelante, agrega:

“La idea de programación, inherente a la televisión de masas obliga a concebir una programación para todos los públicos: esta idea traduce por ellos la aceptación de la heterogeneidad de los gustos y las aspiraciones y constituye entonces una especie de reconocimiento de la igualdad de dichos públicos”. (Ídem)

Y por último, y para cerrar su idea e introducir el concepto de lazo social que genera mirar ese tipo de TV dentro de la sociedad individualista de estos tiempos, Wolton postula que,

“la principal fuerza de la televisión generalizada continúa siendo su amplitud, pues se dirige a todo el mundo y constituye así uno de los vínculos de las sociedades individualistas de masas, en las cuales las ocasiones de participar simultáneamente y libremente en actividades colectivas son muchos menos numerosas de lo que se imagina” (Ídem)

Teniendo en cuenta todo esto, Wolton finaliza su propuesta diciéndonos que la televisión generalizada es más democrática que la fragmentada, que carece del potencial para establecer una identidad colectiva; mientras que ésta última es más eficaz a la hora de satisfacer las necesidades individuales, y la TV generalizada pierde en este punto, ya que no resuelve bien esa relación individuo-masa, priorizando la dimensión colectiva por sobre la individual.

2.2- APARICIÓN DE LA MUJER EN EL CONTEXTO NEOTELEVISIVO

Casetti y Odin (1990) han definido y caracterizado a estos dos modelos paleo y neotelevisivos con el objetivo de ofrecerlos como una especie de estructura o paradigma para poder interpretar los cambios que se van produciendo y entender qué es lo que se ve y por qué vemos lo que vemos. Los autores refieren a modificaciones en la estructuración de la escena televisiva que se vincula con los cambios en las audiencias, los géneros, etc. Ambos autores así lo dejan en claro:

“En la realidad son siempre estructuras mixtas paleo y neotelevisivas las que se encuentran, pero dos cosas pueden afirmarse con certeza: por un lado que sin modelo uno se asegura no ver nada y, por consiguiente, no comprender nada de lo que realmente ocurre en el espacio televisivo...” (1990:87)

En un principio es importante realizar una caracterización de ambos modelos para poder ir comprendiendo cómo ese paso de la paleo a la neo contribuyó con creces a la aparición y paulatina consolidación de la mujer en el mundo del periodismo deportivo nacional.

La paleotelevisión “se muestra en primer término como algo que funciona de acuerdo al contrato de comunicación pedagógico (...) los telespectadores constituyen (en ella) una suerte de “gran clase” en la que los profesionales de la televisión serían los maestros”. (Casetti y Odin, 1990: 79).

La comunicación pedagógica se caracteriza por el objetivo de la transmisión de saberes, por ser una comunicación sectorizada y por su marcada diferenciación de roles: aquellos que saben y aquellos a los que se los busca con el fin de comunicar ese saber. Tenía (o tiene) una función socializadora de la masa. Tiene como función también asegurarse de que el espectador o

destinatario llegue a entender y a sentir lo que ha sido previsto por el emisor cuando realizó el programa.

Otro concepto importante que los autores remarcan para caracterizar este modelo es la estructuración de flujo. Este concepto se relaciona directamente con el concepto de programación que mencionábamos más arriba. Casetti y Odín afirman que,

“en la paleotelevisión el flujo se presenta, en efecto, como una sucesión de programas cada uno de los cuales funciona de acuerdo con un contrato de comunicación especificado. (...) En la paleotelevisión el flujo está sometido a una grilla de programación que juega su papel estructurante de manera plena” (ídem:80)

Ese pasaje de un modelo a otro tiene la característica de poner en jaque lo que acabamos de postular e inaugura otras formas de concebir la televisión. En la neotelevisión, decíamos, ese modelo pedagógico y sectorizado se rompe para dar lugar a un modelo que tiene a la interactividad y el contacto como principales características. En este sentido, y siguiendo a Casetti y Odín, ellos sostienen que “la neotelevisión sustituye la relación jerárquica de la paleotelevisión por una relación de proximidad: la vida cotidiana es en ella el principal referente” (Ídem: 81). Es un referente desde el punto de vista temporal, por la inclusión de programas matutinos, de mediodía, de tarde, de regreso a casa y nocturnos. Además, lo es desde un punto de vista espacial, dónde “la escenografía se fija en el espacio cotidiano, el estudio se hace café o salón con verdes plantas y bibelots sobre estantes llenos de libros, se baja a la calle, se va a la casa de los participantes”. (Ídem)

Como puede observarse, con la aparición de este nuevo paradigma, cobra un protagonismo fundamental el espectador, pero más específicamente como consumidor de los contenidos televisivos. Farré lo describe de la siguiente manera: “Lo propio de la neotelevisión es la búsqueda de la audiencia, algo que se propicia por medio de distintas estrategias de interacción; con la múltiple oferta de contenidos, el televidente es ahora más libre y activo, y por lo mismo, inestable y huidizo” (2007:2).

A su vez, continuando con Casetti y Odín, hay tres papeles principales que le son asignados al espectador en la neotelevisión: “el del mandante, con la multiplicación de programas de pedidos (...) el de participante (...) y por último, el del que evalúa la actuación del invitado en los debates

políticos, de los participantes en los juegos, de la propia televisión en encuestas y sondeos.” (1990:80). Ahora, este espectador se encuentra tanto detrás de la pantalla como delante de ella, haciendo las veces de invitado. En ese momento en que se da esa aparición, los autores destacan que ahora la TV no es más “es espacio de formación sino un espacio de convivencia”. (Ídem:81)

Un nuevo formato entra en la escena y se convierte en el formato por excelencia de la neotelevisión: hablamos de *talkshow*. Dicen ambos autores que “raras son las emisiones que no flirtean con esta estructura” (Ídem). También nos dejan una visión de lo que pasa en el mundo de deporte, específicamente en el caso de los reportajes deportivos:

“Ya no se trata más de transmitir un saber sino de dejar libre curso al intercambio y a la confrontación de opiniones; las aserciones ceden paso a las preguntas; el discurso institucional al discurso individual. Cada uno enuncia su idea sobre la cuestión. (...) Poco importa que no sea un especialista, poco importa incluso que se ignore todo acerca del tema propuesto, lo esencial está en hablar, lo esencial es hablar”. (Ídem)

Otro de los puntos que este modelo cuestionaba era el de la estructuración de flujo, la que ahora se caracteriza por una grilla deshilachada y diluida. “No hay día ni momento privilegiados para tal o cual programa. Cualquiera sea su tema o su naturaleza, los programas se dispersan en la grilla y los mismos programas se emiten varias veces en la semana” (Ídem:83). Los autores definen a esta nueva estructura de flujo afirmando que “la estructura sintagmática de la neotelevisión tiene hacia el flujo continuo” (Ídem).

Un rasgo nuevo que presenta también es la aparición del *insert* o inserto. Éste ha cobrado tanta importancia que paradójicamente da la impresión de que “las otras construcciones sintagmáticas son las que parecen venir a insertarse entre los insertos”. (Ídem:84). Para Casetti y Odin esto tiene tres justificaciones principales:

“Esto ocurre en primer lugar porque estadísticamente el inserto deviene la figura sintagmática dominante; luego porque es a ellos quienes les cabe el rol estructurante: los insertos son “metaimágenes” que fijan estructura enunciativa y reglan la segmentación del flujo; finalmente y sobre todo porque debido a su construcción los insertos se constituyen en los elementos que, dentro de flujo, presentan mayor dinámica visual y mayor fuerza atractiva”. (Ídem)

Este último aspecto es fundamental para entender cómo en la neotelevisión el ritmo vertiginoso va a ser una de sus características mas propias: “reducción de la duración de los planos, sometimiento a la ley del ritmo y de las variaciones de intensidad, etc. En la neotelevisión todo va cada vez más rápido” (ídem:85).

Finalmente, dentro de los postulados de estos dos autores encontramos los que hacen referencia a la neotelevisión no ya como un nuevo modo de comunicación, sino como “la desaparición de la comunicación y su reemplazo por un modelo epidérmico y energético, un modelo fundamentalmente a-social” (Ídem:87). Esto último se justifica en términos de que en la paleotelevisión, el hecho de mirar TV se concebía como un acto social o una operación de socialización. Ahora, con el advenimiento de este nuevo modelo,

“el proceso relacional es fundamentalmente individualista, incluso en el caso en que los espectadores vibren al mismo ritmo es individualmente como se efectúa la puesta en fase energética con las imágenes y los sonidos”. (Ídem:86)

Como lo sostienen ambos académicos, “en la neotelevisión, el conjunto de espectadores no constituye más una colectividad sino una colección de individuos” (Ídem, 87)

Autores como José Ángel Cortés dan como momento de aparición de la neotelevisión la década del '80 y principios de los '90, con la progresiva privatización de las diferentes cadenas y a partir del modelo de las *networks* o cadenas estadounidenses (Cortés, 1999). Esto genera un panorama de televisión múltiple que va a basar sus estrategias de rentabilidad en la captación de la audiencia. La materialización cuantificable de esta última se convertirá a su vez en la exigencia del sector publicitario para conceder sus inversiones, que son la principal fuente de financiación de la nueva televisión. La audiencia, como se ve, va a ser la pieza clave en este juego, juego de estrategias dónde la competencia por aumentar el nivel de consumo de los contenidos da lugar a nuevos programas y grillas de programación dedicadas pura y exclusivamente a lograr la fidelidad del espectador.

Teniendo en cuenta esto, surge otro concepto importante que es la del programa ómnibus, en el cuál se modifican la producción de los contenidos. Todo va más rápido, las imágenes toman velocidad y se presenta una nueva estructuración del flujo de imágenes. Nada es fijo; los

programas se encadenan entre sí. La emisión en la neo-televisión es la emisión tipo ómnibus, informaciones, entretenimientos, espectáculo y publicidad a la vez (Casetii y Odín, 1990).

Umberto Eco también da cuenta de estas modificaciones y cambios en la nueva televisión, pero va mas allá con su análisis y nos dice que “en el contexto de la “neotelevisión” el medio ha pasado de ser un vehículo de hechos (considerado neutral), a transformarse en aparato para la producción de hechos, es decir, de espejo de la realidad pasa a ser productora de realidad” (Eco, 1999: 210).

A su vez, destaca que ahora el referente de lo que se habla es la televisión misma y no del mundo que esta afuera, de la realidad que ocurre más allá de la pantalla chica:

“La característica principal de la Neo TV es que cada vez habla menos (como hacía o fingía hacer la Paleo TV) del mundo exterior. Habla de sí misma y del contacto que está estableciendo con el público. Poco importa qué diga o de qué hable (porque el público, con el telemando, decide cuándo dejarla hablar y cuándo pasar a otro canal). Para sobrevivir a ese poder de conmutación, trata entonces de retener al espectador diciéndole: “Estoy aquí, yo soy yo y yo soy tú.” La máxima noticia que ofrece la Neo TV, es ésta: “Te anuncio, oh maravilla, que me estás viendo; si no lo crees, pruébalo, marca este número, llámame y te responderé”.(1999:208)

Otro fenómeno que destaca el autor y que también es resaltado por Eliseo Verón y que veremos más adelante es el juego de oposición de quién habla mirando a la cámara y quien habla sin mirar a la cámara. “Quien habla mirando a la cámara subraya el hecho de que allí está la televisión y de que su discurso se produce justamente porque allí está la televisión.”(1999:213)

Con respecto al momento en que no se mira a cámara, parece ser que se da en ocasiones dónde los hechos que ocurren mientras no se está mirando a ella son hechos que ocurrirían independientemente de la presencia o no de una cámara. No trata el autor de ser taxativo en este punto, puede darse también que se busque disimular al mayor grado posible esta presencia, sin por ello intentar engañar al espectador, sino para darle la mayor impresión de espontaneidad a lo que se esta viendo a través de una pantalla. Así lo explica Eco:

“En este sentido, no miran a la cámara los protagonistas reales de un hecho de crónica tomado por las cámaras mientras el hecho sucede; no miran a la cámara los participantes de un debate, porque la televisión los “representa” empeñados en una discusión que podría suceder también en otro lugar; no mira a la cámara el actor, porque quiere crear precisamente la ilusión de realidad, como si lo que hace formase parte de la vida real extratelevisiva (o extrateatral o extracinematográfica). En este

sentido, se atenúan las diferencias entre información y espectáculo, porque la discusión no sólo se produce como espectáculo (y trata de crear una ilusión de realidad), sino que también el director, que recoge un acontecimiento del que quiere mostrar la espontaneidad, se preocupa de que sus protagonistas no se den cuenta o muestren no darse cuenta de la presencia de las cámaras, pidiéndoles que no miren (no hagan señas) hacia éstas.” (Ídem)

Por su parte, las operaciones que se entretajan cuando tenemos a un presentador o similares mirándonos directamente a la cámara presentan una nueva forma de concebir el concepto de verdad y veracidad en lo que se transmite por la televisión. Eco lo deja en claro de esta forma:

“Por el contrario, el caso de quien mira a la cámara es diferente. Al colocarse de cara al espectador, éste advierte que le está hablando precisamente a él a través del medio televisivo, e implícitamente se da cuenta de que hay algo “verdadero” en la relación que se está estableciendo, con independencia del hecho de que se le esté proporcionando información o se le cuente sólo una historia ficticia. Se está diciendo al espectador: “No soy un personaje de fantasía, estoy de veras aquí y de veras os estoy hablando” (Ídem:4).

Aquí el autor empieza a dejar entrever como en la neotelevisión se está en presencia de una paulatina superación de la importancia del enunciado a manos de la enunciación:

“Se perfila así, desde tiempos ya lejanos, una especie de programas en los que el problema de la veracidad de los enunciados empieza a ser ambiguo, mientras que la veracidad del acto de enunciación es absolutamente indiscutible: el presentador está allí, frente a la cámara, y habla al público, representándose a sí mismo y no a un personaje ficticio” (Ídem:5).

Teniendo en cuenta todo lo escrito anteriormente, se puede decir que con este marco, la inclusión de la mujer en el periodismo deportivo argentino comenzó como una estrategia para captar audiencia y diferenciarse de la competencia. Así lo describe Carla Cerón:

“El crecimiento y la competencia de este tipo de programación y del surgimiento de otros canales deportivos, hizo que los mismos asesores y dueños de dichos canales planeen otras estrategias para crecer laboralmente y seguir compitiendo con los otros que siguen surgiendo. De esta forma, una de las nuevas formas de crecer y hacer diferente un periodismo deportivo que era únicamente visto por hombres, cambió a lo largo de los años insertando al género femenino en la rama deportiva. La

importancia que tuvo esta nueva forma de comunicar y por quiénes, creció en la última década (refiriéndose a los años '90), no sólo a nivel nacional sino mundial. Esto se nota claramente en los eventos más importantes de mundo como son los mundiales de fútbol masculino. En estos acontecimientos desde los años '90 en adelante se vio con mucha frecuencia a reporteras, presentadoras y relatoras hacer un trabajo periodístico similar al del hombre" (2012: 9).

A su vez, otro fenómeno importante que fue tomando importancia y ha sido destacado por varios autores, es la mediatización del deporte en general, y del fútbol en particular. Alabarces (1997), hace un tiempo ya, destacaba el hecho de que el deporte formara parte de todos los ámbitos de una sociedad y que fuera moneda corriente en los temas de la agenda de los medios de comunicación.

"Hoy podríamos, sin demasiado error, diagnosticar que la sociedad argentina vive una especie de deportivización de la agenda pública, según la cual todo se discute en términos futbolísticos y donde todo otro tema pareciera ser pospuesto para después del pitazo final, pitazo que nunca llega. Y esto no quiere ser un diagnóstico clásicamente apocalíptico, prefiere pensarse como constatación: todo tema público parece ser desplazado o sobreimpreso por cualquier tipo de argumento futbolístico."⁸

El autor continúa y afirma que "se puede describir una historia del deporte en general y del fútbol en particular en la Argentina como un progresivo y desmesurado aumento de su presencia en la esfera pública"⁹

González Requena (1999) añade otro término a esta idea y postula que en la televisión se vive un progresivo proceso de espectacularización y que el deporte es uno de sus máximos referentes:

"Si el universo de la info de actualidad se resiste a su total reconversión espectacular, cabe la posibilidad de construir un universo parainformativo totalmente sometido a la lógica espectacular: he aquí el moderno universo deportivo. Se halla sometido a las exigencias del espectáculo para TV. Dado que lo que en él sucede es real pero no afecta esencialmente a la dinámica misma de lo real, se constituye en un ámbito maleable del espectáculo y, a la vez, como una pararealidad donde,

⁸ "Fútbol y Culturas Populares: los lugares de distinción", V Congreso de Antropología Social, La Plata, Argentina, 1997.

⁹ Ídem

metafóricamente, pueden ser inscritos los sucesos y conflictos ineluctables del mundo real. La maleabilidad espectacular del universo deportivo se manifiesta en la continua remodelación de reglamentos en función de las exigencias espectaculares, duración de partidos, intervenir en su desenvolvimiento...” (1999:93)

Finalmente, podemos establecer como mencionábamos al principio, que el surgimiento de la neotelevisión a nivel mundial y su arraigamiento en nuestro país, ayudado también por la mediatización del deporte y su concepción como espectáculo, contribuyó enormemente, convirtiéndose en condición de posibilidad, a la aparición y posterior consolidación del género femenino como nuevo exponente del periodismo deportivo en la República Argentina.

La plena y rápida aceptación del cable y la consecuente especialización y segmentación de las audiencias relativas a lo deportivo en un principio y luego al fútbol como principal exponente de las cadenas privadas dedicadas al deporte, generó esa necesidad de innovación y mejoramiento de los servicios de entretenimiento prestados, pasando de la mera información o transmisión de un partido de fútbol a la generación de verdaderas mesas de debate alrededor de lo sucedido en un acontecimiento futbolístico, a las entrevistas en piso, a los móviles o a los informes especiales que dieron un cierre a la antigua forma de ver y hacer televisión e inauguraron de la mano de la neotelevisión, lo que hoy podemos ver todos los días, 24 hs, al encender nuestro aparato de TV y de lo que la mujer ya es un protagonista más.

2.3- LA MODIFICACIÓN DEL DISPOSITIVO DE ENUNCIACIÓN TELEVISIVO

Por dispositivo de enunciación comprendemos a todas las operaciones que dan forma a las modalidades de producción de sentido de, en este caso, la televisión (Verón:2004). Si intentamos desagregar este término, nos veremos en el trabajo de definir el concepto de dispositivo y el de enunciación, para acceder a una idea más acabada de lo que realmente nos quiere decir Verón al emplearlos conjuntamente.

Entendemos el término dispositivo a la manera que lo define Traversa (2006), quien decía que al hablar de dispositivo “se recurría a la articulación entre dos instancias: la correspondiente a la puesta en obra de técnicas de producción signica y de procesos que hacían posible la circulación discursiva, de manera que la suma de ambos recursos no resulta indiferente en lo que concierne a la producción de sentido” (2006:14). A su vez, se toman los aportes de Carlón, que referenciando los aportes de Traversa (2001), diferencia técnica, medio y dispositivo:

“Si la noción de técnica abarca más bien la base tecnológica y la del medio incluye la práctica social de carácter público que se articula con un dispositivo, la noción de dispositivo, entre ambas, incluye los distintos modos de funcionamiento que se abren como diferentes modalidades de producción de sentido de la técnica en cuestión” (2001:105)

Por enunciación, referimos a “poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización” (Benveniste, 1987:83). En este acto, se inscribe la subjetividad de quien lo realiza en aquello que enuncia, es decir, “se debe al locutor que moviliza la lengua por su cuenta” (Ídem). A su vez, Benveniste también nos dice que “la enunciación supone la conversión individual de la lengua en discurso”. Así lo explica él mismo:

“El acto individual por el cual se utiliza la lengua introduce primero el locutor como parámetro en las condiciones necesarias para la enunciación. Antes de la enunciación, la lengua no es más que la posibilidad de la lengua. Después de la enunciación, la lengua se efectúa en una instancia de discurso, que emana de un locutor, forma sonora que espera un auditor y que suscita otra enunciación a cambio. En tanto que realización individual, la enunciación puede definirse, en relación con la lengua, como un proceso de apropiación. El locutor se apropia el aparato formal de la lengua y enuncia su posición de locutor mediante indicios específicos, por una parte, y por medio de procedimientos accesorios, por otra.” (Ídem:84-85)

Este momento en el que un locutor hace uso y se apropia de las posibilidades que le otorga la lengua, queda inmerso él mismo dentro de su propio discurso. Ambos son inseparables y se remiten constantemente uno al otro:

“El acto individual de apropiación de la lengua introduce al que habla en su habla. He aquí un dato constitutivo de la enunciación. La presencia del locutor en su enunciación hace que cada instancia de discurso constituya un centro de referencia interna. Esta situación se manifestará por un juego de

formas específicas cuya función es poner al locutor en relación constante y necesaria con su enunciación". (Ídem:85)

Bitonte y Grigüelo dan cuenta de este fenómeno, al que denominan "intersubjetividad de la elaboración enunciativa". Las autoras afirman que "es una función discursiva en la que el sujeto y sus circunstancias están inscriptos y esto la vuelve necesariamente una producción intersubjetiva y plural" (2002:2).

A los fines prácticos, es menester desagregar el dispositivo en tres aspectos que componen la materia signifiante: materia lingüística, y dentro de ella los sistemas pronominales y los subjetivemas; las arquitecturas televisivas y el cuerpo signifiante.

Siguiendo a Verón (1988), se concebirá a los programas deportivos justamente como ámbitos significantes, entendiendo siempre que se parte de "paquetes" de materias sensibles investidas de sentido que son productos, ya sea un texto lingüístico, una imagen, una acción cuyo soporte es el cuerpo. La teoría de los discursos sociales toma a un programa de televisión como un discurso, como un conjunto signifiante dado. A los textos se los considera fragmentos sustraídos de la red infinita de la semiosis, es decir, del flujo ininterrumpido de producción-circulación-consumo de sentido en un contexto dado.

En su ensayo *INTERFACES. Sobre la democracia audiovisual avanzada* (1992), Verón retoma un par de conceptos que venía trabajando desde años atrás. En primer lugar, la idea de una evolución de sociedades mediáticas a sociedades mediatizadas a través del proceso que denomina de mediatización, que implica una gradual transformación de prácticas sociales y hábitos culturales, tales como la mayor asistencia a los eventos electorales y cambios en las modalidades de consumo en función de la presencia de los medios. La influencia de los medios parece demostrarse en el largo plazo, en ese proceso de mediatización se traduce en graduales transformaciones en las prácticas sociales. Para Verón, de entre todos los medios, la TV jugó un rol esencial en la consolidación de las sociedades democráticas.

Para entender este nuevo papel que jugaban los medios, las sociedades mediáticas buscaron una explicación de estilo instrumental, que el autor denominó representacional:

"En un primer momento, este proceso se pensó a la luz de una concepción característica de la modernidad, la *representacional*, que se basa en una visión funcional-instrumental de la

comunicación: todos esos nuevos soportes aparecidos a un ritmo cada vez más rápido son lo que su nombre indica, medios al servicio de un fin: la comunicación. Esta ideología representacional, que acompaña el emplazamiento de lo que llamaré la sociedad industrial *mediática*, le suministra a ésta un principio de inteligibilidad con el que “comprender” lo que está sucediendo. Una sociedad mediática es una sociedad donde se considera que los medios que se van instalando en ella, porque representan las mil facetas que la componen, se constituyen en una suerte de espejo (más o menos deformante, poco importa esto), a través del que la sociedad industrial se refleja y se comunica. Lo esencial de este imaginario es que traza una frontera entre dos órdenes, uno que es el de lo “real” de la sociedad (su historia, sus prácticas, sus instituciones, sus recursos, sus conflictos, su cultura) y otro que es el de la representación, el de la reproducción, el que progresivamente es tomado a cargo por los medios. Desde ya que este orden de la representación no se limita a una discursividad descriptiva-referencial; en tanto la historia del cine se constituye en la prolongación de la novela del siglo XIX, se apropia también del universo de la ficción” (1984,:1)

Luego, gracias a lo que se denomina “revolución de las tecnologías de la comunicación”, esa sociedad mediática deviene paulatinamente y casi sin notarlo, en una sociedad mediatizada, y esto va trayendo consigo diversos cambios de índole significativa:

“En cada práctica discursiva, la mediatización ha implicado la incorporación progresiva de nuevos registros significativos. En su historia, de una manera muy esquemática, la mediatización influyó primero en la escritura, con la prensa masiva; a continuación se fue haciendo cargo del universo figurativo de la representación, con la fotografía y el cine, y finalmente se apoderó del registro del contacto, en forma parcial en primer lugar con la radio, y luego en forma plena mediante la televisión para el público en general. La incorporación de un nuevo registro significativo no ha implicado, claro está, la anulación de los anteriores” (Verón, 1989:2)

Para comprender lo enunciado más arriba, hay que saber que para caracterizar los medios, Verón parte de la clasificación de signos de Charles Peirce. Toma aquella clase de signos que se definen a partir de su relación con el objeto, esto es, aquellos que se parecen al objeto (íconos), aquellos que lo señalan (índices) y aquellos que lo designan por una convención (símbolos). En función de esta tricotomía, Verón (1989) divide en períodos la historia de éstos: primero, el predominio del orden simbólico, con la prensa; segundo, el del icónico, con el cine y la fotografía y tercero, el de los índices (la contigüidad), con la radio y la televisión. Carlón toma este carácter indicial que le

asigna Verón pero le suma el carácter icónico, ya que la compara con la fotografía en el hecho de que ambas “mantienen una relación análoga, que se da entre la imagen y las condiciones de percepción, es decir, el campo visual” (1999:89)

A su vez, Verón sostiene que “en relación con la televisión, se habla más de la imagen; ahora bien, en ésta, lo esencial es el registro del contacto: el cuerpo significativo y la economía de la mirada” (1989:43). Estos dos conceptos son ejes principales en la propuesta de este autor. Del primero da cuenta en su primer trabajo, “Esta ahí, lo veo me habla” (1983) y que sirvió como punto de partida para otra serie de escritos que rescatan estas ideas y otras. Cuando el autor habla de economía de la mirada, introduce una operación indicial que para él “se convierte en una de las marcas del género” (1983:7). En este caso hace referencia al género informativo particularmente, pero más adelante aclara que también puede detectarse en géneros próximos como el magazine informativo. Verón denomina a esta operación fundamental eje 0-0. Este eje, dice Verón, funciona “como un operador de lo que podría llamarse realización. Su función es la de naturalizar al máximo (en el noticiero televisivo) o el de atenuar (en otros contextos) ese estatuto ficcional que es el “estado natural” de todo discurso” (1983:11). El propio autor lo caracteriza así:

“A partir del momento en que la mirada de un presentador—enunciador se fija sobre el espectador un cambio importante tiene lugar: el eje se convierte en el pivote alrededor del cual se organiza el noticiero televisivo pues, a través de los desvíos que respecto de él se producen, la aparición de una variada serie de operaciones discursivas se hace posible. Estas operaciones habrán de concretarse cuando el presentador desplace su mirada cuando deje de mirarme” (1983:7)

Sobre esto último se explaya el autor al decir que en esos momentos de deslizamiento las operaciones que pueden darse son las de transición o de articulación:

“Planteado esto, es evidente que la posición enunciativa no es exactamente la misma en uno y otro caso. Cuando un texto informativo existe y el mismo está significado por papeles que se encuentran sobre la mesa de trabajo (o por movimientos de mirada, incluso cuando los papeles no aparecen en la pantalla) se puede hacer el repertorio de toda una serie de variantes que van a modular de manera diferente tanto la relación con el espectador, como la relación con la información: lectura sostenida, con deslizamiento de la mirada hacia arriba —para encontrar al espectador— o, por el contrario, mirada sostenida, con, retornos periódicos al texto. En ambos casos el presentador puede significar que, o bien se atiene a lo escrito en el texto, o bien, marcándolo más o menos explícitamente (por la

mirada, por un cambio de postura, por lo gestual y también, y más frecuentemente, por una alteración del ritmo de emisión del habla), que agrega, en un momento dado, un comentario o una evaluación que le pertenecen, que no están presentes a nivel manifiesto en el escrito que está leyendo. Cuando el presentador no hace “salidas” fuera del texto, y da cuenta de que mantiene una relación literal con lo que lee, se acerca a una variante del modelo ventrílocuo” (Ídem:8)

En este contexto, el autor finalmente destaca la relevancia de este eje en la posibilidad de aparición de otro de los elementos del dispositivo: el cuerpo significativo. Así lo expresa: “el encuentro de las miradas se constituye en el eje que soporta la construcción del cuerpo mediatizado del enunciador” (1983:17). Éste es introducido cuando Verón (1983) comienza a percibir en los informativos televisivos un comportamiento diferente del presentador del programa al que él denominaba “ventrílocuo”¹⁰; se refiere al “cuerpo definido como “materia significativa” en tanto que muestra indicios a partir de los cuales el destinatario lo significa”¹¹. El cambio en el tipo de presentador produjo consecuentemente cambios en la manera en que se configuran los discursos que se emiten en los programas que han dejado atrás al llamado “ventrílocuo”. Verón así lo destaca: “el pasaje del presentador ventrílocuo de los primeros tiempos al presentador “moderno” ha consistido en un cambio del dispositivo de enunciación” (2001:2)

Este presentador moderno que deriva en el cambio de dispositivo, tiene como consecuencia la aparición de una relación proximidad que se entreteje entre él como enunciador y el destinatario:

“La transformación de la posición del enunciador frente a aquello que enuncia aproxima, en el dispositivo moderno, al enunciador con el destinatario: instaurando una relación con la actualidad que es comparable a la que el destinatario mantiene con la actualidad, el enunciador moderno crea una simetría con su destinatario” (1987:5)

¹⁰ “Este presentador ventrílocuo aparecía sobre un fondo neutro, y el conjunto de la imagen era chata, no había profundidad. La imagen del presentador estaba cortada muy arriba: no se veían ni sus brazos ni sus manos, se tenía una suerte de grado cero en la expresión de su rostro. Era, pues, un altoparlante por el que el discurso sobre la actualidad pasaba ” (Verón, E. *El living y sus dobles: arquitecturas de la pantalla chica*, en *El cuerpo de las imágenes*, Bs.As., Norma, 2001, p. 2.

¹¹ “VER O NO VER. *La mirada sobre la televisión*”. Publicado en *Contemporanea*, Revista de Comunicação e Cultura /Journal of Communication and Culture, vol. 1, número 1, Universidad Federal da Bahia (UFBA), Brasil, 2003, p. 5.

Finalmente, como también lo enunciarían Eco (1999) y Casetti y Odin (1990), las bases de la credibilidad dejan de tener su validez en lo enunciado y ponen su énfasis en la enunciación, en ese registro del contacto que se produce en la pantalla. Así lo expresa Verón:

“Por esa mediatización, la puesta en discurso de la actualidad se funda en base a esta puesta en contacto entre dos cuerpos, puesta en contacto que se produce en el espacio imaginario del estudio: la credibilidad del discurso que ha producido reposa completamente sobre las reverberaciones de un cuerpo significativo”. (Ídem)

Pero para que el cuerpo tome relevancia, dice Verón, la aparición del dispositivo televisivo es el hecho mas significativo: “La televisión es el medio de comunicación del contacto, ella logra la mediatización del cuerpo significativo” (1987:9).

Verón explica por qué habla de cuerpo significativo y vuelve a aludir a Peirce para interpretar los sentidos que este produce, considerando a su vez cuan cotidiano es referirnos al cuerpo como productor de sentidos:

“Emitimos permanentemente, y con mayor frecuencia de forma automática, los indicios con los cuales aquéllos que nos observan construirán nuestra imagen. Por otra parte, la lectura de los indicios que nos llegan y que nos sirven para formarnos una imagen de los demás, es una práctica a la cual cada uno de nosotros se libra, en la mayoría de las situaciones de la vida cotidiana, de una manera inconsciente. El término indicio es aquí técnico: la presentación de uno mismo se construye a través de lo que Charles Sanders Peirce, fundador de la semiótica, denominaba la dimensión del indicio” (1987:2)

Al mismo tiempo, se da otro proceso paralelo e interdependiente al surgimiento del cuerpo significativo, y es la ampliación del espacio y la puesta en juego de las arquitecturas televisivas (Verón, 1983). En palabras del autor:

“el cuerpo del presentador ha empezado a existir, a emitir signos, ha adquirir espesor. Al mismo tiempo, el espacio del estudio ha comenzado a encontrar una arquitectura: aparecieron rincones, tableros, colores, cristales, e incluso cámaras; la que mostraba al presentador se ha alejado y se han comenzado a ver sus brazos, sus manos, la mesa sobre la que tenía sus papeles y el micrófono. El presentador se ha puesto a hacer gestos, a matizar las expresiones de su rostro. La puesta en espacio

del cuerpo significativo del presentador y el ensanchamiento del espacio del estudio han sido dos procesos inseparables. Para desplegarse, el primero tenía necesidad del segundo. (...) Esta evolución ha sido la del privilegio creciente que se acuerda a la enunciación respecto del enunciado” (2001:18)

Pereyra Velazco denomina a este espacio “ambiente”, y lo caracteriza como el lugar donde los personajes “se realizan como agentes narrativos, mediante procedimientos que conjugan y alternan una diversidad de sistemas de significación, gracias a los recursos y potencialidades de este lenguaje” (2008:126). Este autor trata de desentrañar las claves semióticas del discurso televisivo y las narrativas audiovisuales, funcionando algunas de éstas como un gran aporte para la comprensión del papel que juega el espacio en el dispositivo de enunciación y en los procesos de construcción de sentidos. Pereyra Velazco continúa resaltando la importancia de lo que el denomina “semiotización espacial”:

“Al ser el espacio un factor determinante en la organización del material narrativo del ambiente, no menos importante resulta la semiotización espacial que, básicamente, se produce y estructura entre espacio, objetos y sujetos; elementos que nos trasladan a pensar en los sentidos sociales, psicológicos, ideológicos, culturales, etarios, de género, etc.; que generan, entre y para las personas, valores espaciales como: derecha-izquierda, centro-costados, arriba-abajo, adentro-afuera, amplio-estrecho, lejanía-cercanía, abierto-cerrado, norte-sur, extranjero-nacional, interior-exterior, sendero-carretera-autopista, espacio sagrado-espacio profano, espacio lleno-espacio vacío, espacio ocupado-espacio vacío, espacio iluminado-espacio oscuro...”(2008:126)

Por último, nos enfrentamos a la materia lingüística, entendida ésta desde el Análisis de la enunciación. Larraín y Medina explican que “el Análisis de la Enunciación se constituye como un acercamiento al discurso que desde sus inicios se define por su énfasis en la subjetividad. De esta manera, es una aproximación que entiende el discurso como intrínsecamente ligado a la vida social” (2007:6). Es un tipo de análisis que permite a la vez que avanzar en la comprensión misma del discurso, estudiar la subjetividad en su dimensión discursiva. Kerbrat-Orecchioni (1993) entiende la enunciación como el conjunto de fenómenos observables cuando se pone en movimiento, durante un acto particular de comunicación, múltiples elementos. Plantea que la lingüística de la enunciación debe entenderse por una parte de manera ampliada y por otra de manera restringida. Concebida de manera ampliada el análisis de la enunciación, tiene como meta

describir las relaciones que se dan en el enunciado entre los protagonistas del discurso (hablante y destinatario) y la situación de comunicación. En la acepción restringida, la lingüística de la enunciación se interesa por el hablante y cómo éste se imprime en el enunciado.

La autora propone, entre otras, dos categorías para analizar la situación de enunciación y detectar la subjetividad en el lenguaje. Ellos son: los subjetivemas y los deícticos, y entre ellos los pronombres personales.

Kerbrat define a éstos últimos de la siguiente manera:

“los deícticos son las unidades lingüísticas cuyo funcionamiento semántico-referencial (selección en la codificación, interpretación en la decodificación) implica tomar en consideración algunos de los elementos constitutivos de la situación de comunicación, a saber: el papel que desempeñan los actantes del enunciado en el proceso de la enunciación; la situación espacio-temporal del locutor y, eventualmente, del alocutario” (1992:48).

A continuación, la autora caracteriza y destaca el papel de éstos a la hora de describir y desentrañar como se articula la enunciación con el contexto de la situación comunicativa:

“El sistema de localización deíctico no es el único al que puedan recurrir las lenguas naturales, pero es sin duda el más importante -y seguramente el más original- ya que esa localización tiene la particularidad de efectuarse, no en relación a otras unidades internas del discurso, sino en relación a alguna cosa que le es exterior y heterogénea: los datos concretos de la situación de comunicación” (ídem: 57).

En segunda instancia, nos encontramos a los subjetivemas (Kerbrat-Orecchioni, 1992). Estos pueden encontrarse en los discursos como sustantivos o adjetivos. Tanto unos como otros pueden ubicarse en una escala de gradación entre objetividad y subjetividad, haciendo la salvedad de que todo acto de enunciación es subjetivo, como aclara la autora. Así, en sus propias palabras, nos expresa de qué hablamos cuando hablamos de subjetivemas:

“Cuando el sujeto de una enunciación se ve confrontado con el problema de la verbalización de un objeto referencial, real o imaginario, y cuando para hacerlo debe seleccionar ciertas unidades tomándolas del repertorio léxico y sintáctico que le propone el código, se le presenta a *grosso modo*

la opción entre dos tipos de formulaciones: el discurso "objetivo", que se esfuerza por borrar toda huella de la existencia de un enunciador individual; el discurso "subjetivo", en el cual el enunciador se confiesa explícitamente o se reconoce implícitamente como la fuente evaluativa de la afirmación" (1992:93)

Entre los diferentes tipos de subjetivemas que la autora caracteriza, podemos encontrar a los nominales (adjetivos y sustantivos), verbales y adverbiales. El aspecto subjetivo de este tipo de palabras reside en dos niveles muy importantes: el afectivo y el evaluativo. El primero tiene que ver con el conjunto de emociones que el sujeto pone en juego al momento de la enunciación, mientras que el segundo hace referencia al sistema de valores que dispone dicho sujeto. En este punto encontramos subjetivemas evaluativos del tipo axiológico, no axiológico y modalizadores. Dentro de los axiológicos podemos describir a aquellas unidades léxicas que portan el rasgo de bueno/malo con respecto al objeto. Los no axiológicos pueden caracterizarse como aquellos que "sin enunciar un juicio de valor ni un juicio afectivo del locutor (al menos en su estricta definición léxica), implican una evaluación cualitativa o cuantitativa del objeto denotado (Kerbrat-Orecchioni, 1986:156). Hay que aclarar que esta definición se ajusta solamente a los adjetivos. Por último, los modalizadores son subjetivemas portadores de un rasgo evaluativo del tipo verdadero/falso.

De acuerdo con todo lo expuesto con anterioridad, el presente trabajo buscará analizar, incluyendo y desarrollando las categorías mencionadas más arriba, tales como, eje 0-0, cuerpo significativo, arquitecturas televisivas, relación cuerpo-arquitecturas, subjetivemas; la inclusión de la mujer dentro de los dispositivos televisivos de enunciación de los programas deportivos argentinos que pueden clasificarse como productos de la neotelevisión y la televisión fragmentada. Estos programas se transmitieron, y algunos de ellos surgieron, en el año 2013, y se tomarán 5 emisiones de cada uno. Los programas son:

- Estudio Fútbol (TyC Sports – Privado - Cable)
- Fútbol Permitido (Canal 7 – Público – Aire)
- Concentrados en Red (DeporTV – Público- Televisión Digital)

Dentro de éstos tres programas, se buscó un factor común, y es el de analizar el lugar del conductor, que en los dos últimos es desarrollado por una mujer, mientras que en el primero quien lo realiza es un hombre. A partir de aquí, se buscarán similitudes y diferencias, así como diferentes modalidades de la puesta en funcionamiento del dispositivo a la hora de que una mujer desarrolle esa posición dentro de un programa deportivo. Cabe destacar que la elección del segmento que no cuenta con mujeres (Estudio Fútbol) se debió a que es uno de los programas más longevos en el cable argentino cuyo conductor no ha variado con el correr de los años, lo que nos sirve de eje para analizar la inclusión de una mujer en los dos restantes. Es por esto que es necesario aclarar que realizaremos el análisis enunciacional de subjetivemas y deícticos en los dos programas con mujeres ya que veremos esta incorporación en un programa dónde la mujer es una más de todos los capacitados para hablar de fútbol y otro dónde la mujer es la encargada de hablar de fútbol. Partiendo de la premisa de la publicación Peligro de Gol que mencionamos en la introducción y que hacía referencia a que las mujeres no sabían de fútbol, que no compartían la pasión ni el saber para entenderlo es que se pondrá énfasis no sólo en lo que dicen sino en cómo está modalizado y cuál es la respuesta de sus colegas varones. Además, tomaremos otra premisa que surge de la voz de las mismas periodistas mujeres y que fueron recopiladas en la publicación “El Género femenino: otra mirada en el mundo de los relatos y el deporte” (Cerón, 2012). Allí la autora entrevistó a 7 mujeres periodistas y la conclusión del análisis de las mismas fue que ellas consideraban que en el periodismo hoy la mujer es considerada mayoritariamente por su imagen y desenvolvimiento, reduciendo a un mínimo porcentaje los estudios y conocimientos específicos sobre un deporte en particular. Es por esto que trataremos de dilucidar si estos lineamientos tienen su influencia en los programas que decidimos poner bajo la lupa.

3- ANÁLISIS DE LOS DISPOSITIVOS DE ENUNCIACIÓN

3.1- ESTUDIO FÚTBOL

Ficha Técnica:

Nombre: Estudio Fútbol

Año de lanzamiento: 2003

Temporadas: 11

Conductor: Alejandro Fabbri

Horario y flujo de emisión: lunes a viernes de 13 a 15hs



3.1.1- DESCRIPCIÓN DE LAS ARQUITECTURAS TELEVISIVAS A TRAVÉS DE LOS CÓDIGOS DE LA COMPOSICIÓN ICÓNICA (CASSETI Y DI CHIO)

El programa Estudio Fútbol está montado en un único set, donde predomina el color verde y el azul como ambientación. Está constituido por dos planos bien definidos. En el segundo plano, encontramos una estructura de tres paneles verticales. En los dos de los laterales, se puede apreciar una especie de ventanal decorativo que mantiene la gama de colores. En el dentro, se aprecia una pantalla gigante donde transcurre un “sin fin” con la artística del programa.

En el primer plano se observa un escritorio central, de estructura triangular apuntando hacia el centro del set. En su parte frontal, se observa una pantalla led con la misma artística anterior. Esta forma del escritorio permite una diferenciación de las posiciones: en el centro el conductor, y en las dos aristas restantes se ubican los restantes miembros del staff o algún invitado ocasional. Esta forma oblicua del escritorio permite que la interacción entre los periodistas o invitados o con la misma cámara se desarrolle de manera más natural y proliza.

En cuanto a los planos utilizados, predomina el plano medio, para individualizar a cada periodista o invitado; también el plano general, ya sea desde un encuadre frontal, cuando intervienen varios miembros en un debate, o para el inicio o final de cada bloque; así como desde un plano picado, que suele ser el que abre y cierra el programa. La iluminación es del tipo neutra y se mantiene igual a lo largo del mismo. Los movimientos de la imagen tienden a ser inexistentes, salvo en muy pocos momentos donde el plano general frontal se mueve de forma horizontal en un travelling.

3.1.2- RELACIÓN DEL CUERPO SIGNIFICANTE CON EL EJE 0-0 Y LAS ARQUITECTURAS DESDE EL ROL DEL CONDUCTOR

En Estudio Fútbol, el conductor es Alejandro Fabbri, quién se mantuvo en esa posición desde el comienzo del programa en 2003. Su ubicación dentro de la escenografía es la central, donde convergen las aristas que hacen la suerte de escritorios para los demás integrantes. Como mencionamos más arriba, siempre permanecerá sentado, y los movimientos que realizará con su cuerpo serán a 45º para cada uno de sus lados, con el objetivo de dialogar con periodistas o invitados. También debido a esto sólo se registrará el movimiento de las manos

Como conductor, tiene las funciones de abrir y cerrar el programa, utilizando el eje 0-0 como principal herramienta, La misma la utilizará para dar paso a otros segmentos de programa. Será el encargado de saludar a los compañeros, acción la cuál se desarrolla fuera de este eje, para dar cuenta de que ya no se habla con el espectador sino dentro del mismo staff, quiénes también tiene la potestad de mirar a cámara y hablarnos, incluírnos en su opinión o debate, pero no son los encargados de hacer otro tipo de operación que permiten que el programa avance en su desarrollo. Como conductor, dará paso mirando a cámara a cualquier tipo de tape con los que cuente el segmento, momento en el cual dejamos de verlo en la pantalla porque esta se completa con dichas imágenes. Presenta a los invitados, ya sea desde un móvil, por teléfono o en el piso. Para estas dos primeras, la operación se realiza mirando a cámara, dando la impresión que le está hablando directamente al entrevistado que se encuentra en otro lugar. Para la tercera, en cambio, gira su cuerpo a 45º grados y lo mira directamente. De esta manera, también es el encargado de cerrar la conversación y realizar la despedida de dicho invitado, para lo que realizará las mismas operaciones mencionadas arriba.

También da paso a los debates, va marcando las diferentes temáticas para el inicio de cada intercambio de opiniones entre los integrantes de la mesa. En este sentido, se alterna entre la mirada a cámara y a sus compañeros, acto que también realizan los demás, en una intención de incluir a quien está viendo, para que desde su casa presente su opinión al respecto. Es también, como consecuencia, quien resuelve en qué momento debe terminarse el debate y dar paso a otro momento del programa. Él mismo lo presentará mirando hacia la cámara, para que además del uso de la palabra, el espectador también tenga noción de que se abrirá otro momento en el desarrollo interno del segmento. Con esto queremos decir que es el encargado de marcar los tiempos, usando el eje 0-0 como principal herramienta, como pivote, en palabras de Eliseo Verón. Tiene la misma posibilidad que los demás integrantes de participar en los debates. Al momento de su desarrollo, todos se encuentran en la misma posición y altura para aportar cualquier dato o emitir una opinión. En ese sentido, al momento de debatir, todos los argumentos tienen el mismo valor, ya que se busca generar la imagen de que cada miembro es un letrado en la temática del fútbol.

3.2- FÚTBOL PERMITIDO

Ficha Técnica:

Nombre: Fútbol Permitido

Año de lanzamiento: 2013

Temporadas: 1

Conductores: Alina Moine y Alejandro Appo

Horario y flujo de emisión: Domingo 23 hs



3.2.1-

DESCRIPCIÓN DE LAS ARQUITECTURAS TELEVISIVAS A TRAVÉS DE LOS CÓDIGOS DE LA COMPOSICIÓN ICÓNICA (CASSETI Y DI CHIO)

La disposición de la escenografía se posa sobre un único set, bastante amplio, donde predominan los colores marrones y grises, y un poco menos el azul o celeste. Podemos describir tres planos claramente diferenciados. En el tercer plano, se observan 3 paneles que no están unidos de sus lados, sino que son independientes y entre los 3 forman un fondo. En el panel de la izquierda se ubican 4 pantallas con un “sinfín” del programa, y en su lado más alejado está sostenido por una

columna. Del otro lado, se observan tres columnas más pequeñas que hacen la suerte de vértice pero que tampoco se encuentran unidas a ningún otro panel. En el central, podemos describir una pantalla mucho más grande y tres juegos de luces en la parte inferior. En la pantalla aparecen imágenes alusivas al tema en cuestión. Y en el tercer panel, que a su derecha cuenta con otras dos columnas independientes, encontramos un ploteo con imágenes y logos del programa.

Hay que destacar que a esa independencia con la que cuentan los elementos del fondo, hay que agregarle que los extremos de la escenografía no significan el fin del encuadre de la cámara, sino que van más allá para crear dinamismo con los movimientos de las cámaras. Es también necesario decir, que se juega mucho con los ángulos y planos, ya que los espacios que existen entre cada elemento de la escenografía, son utilizados para ubicar cámaras y lograr encuadres mucho menos convencionales, utilizando la técnica del desenfoque para dar cuenta de lo que se ubica en cada plano de dicho encuadre.

El segundo plano está compuesto por dos escritorios ubicados en una plataforma que completa todo ese plano y que se une al escalón del primero. Esos escritorios se ubican de forma oblicua y apuntan hacia el centro, lugar que será ocupado por los conductores, quiénes están parados en ese espacio.

Finalmente, en el primer plano se ubica una suerte de escalón circular, con el logotipo del programa, que sólo es usado una vez en lo que dura el programa y es en su inicio. Al momento que se encienden las luces y se abre desde un plano general desde un ángulo picado, los conductores caminan desde el segundo plano hacia ese escalón y luego en un plano entero realizan la apertura.

En cuanto a la utilización de planos y ángulos, como mencionábamos anteriormente, se apela a buscar algo más artístico en algunos encuadres. Luego de la apertura en plano general y plano entero, a los conductores se los podrá ver menos en planos cortos que en un poco más largos, salvo al momento de presentar algún tape. En cuanto a los panelistas, ubicados en los escritorios, sí se los observará casi siempre en primer plano al momento de tomar la palabra. Teniendo en cuenta la ubicación oblicua apuntando al centro, los encuadres muchas veces siguen la dirección de las miradas en alguna conversación y se puede observar un escritorio y el lugar donde están los conductores, en una especie de plano general un poco más corto, ya que dejaría afuera a una u otra parte del set dónde se ubica el otro escritorio. También como decíamos antes, los blancos en el fondo sirven como lugar para ubicar la cámara y lograr un tipo de encuadre más sofisticado. En

una conversación entre un panelista y un conductor, no es extraño ver en pantalla un encuadre similar a los que se ven en las películas en la técnica “Plano-Contraplano”, es decir, casi sobre el hombro de alguno de los personajes. Con algunas pequeñas diferencias, podemos describir un plano medio del panelista de espaldas, sentado, y en el segundo plano observamos al conductor parado mirándolo. Aquí también suele utilizarse la técnica del desenfoque para dar cuenta de ambos elementos de la composición del encuadre.

Podemos marcar también la presencia de movimientos de cámara, sobre todo travelling en el plano general y algún movimiento de encuadre que suele dar dinamismo al cambio de planos.

3.2.2- RELACIÓN DEL CUERPO SIGNIFICANTE CON EL EJE 0-0 Y LAS ARQUITECTURAS DESDE EL ROL DEL CONDUCTOR

Fútbol Permitido tiene la particularidad de contar con dos conductores: un hombre; Alejandro Appo, y una mujer, Alina Moine. Para este caso vamos a analizar sólo a la periodista mujer. Durante el tiempo que dure el programa, la conductora estará parada en el centro del set. El mayor movimiento que realiza con su cuerpo es la pequeña caminata que realizan junto al otro conductor al centro del set al comienzo del programa, que les da un cierto tinte teatral ya que pasan de un segundo plano a un primer plano acompañados por la iluminación. Como consecuencia también, el paso desde el primero al segundo plano se hace con un movimiento corporal de retroceso que cuenta con un giro de 180º y una caminata de frente al fondo, algo poco común en la televisión. Por algunos segundos estamos viendo a ambos conductores de espaldas a nosotros, los televidentes.

Al poder verla la mayoría del tiempo en cuerpo entero, la cuestión postural es esencial, así como el movimiento de las manos para acompañar el discurso. En cuanto a Alina Moine, se la podrá ver muchas veces con sus dos manos al costado del cuerpo y usarlas no de manera tan enfática a la hora de hablar. Tendrá papeles en una de sus manos, que suponemos contienen el Schedule del programa y ciertas guías o fichas de los partidos dónde se remarcen las jugadas que se van a ver en pantalla para que ella las pueda transmitir al aire. Nunca se percibe cuando ella está en pantalla la lectura o seguimiento del papel, sino que sólo podemos dar cuenta de ellos a la hora de los resúmenes de los partidos. Otros de los movimientos que realiza con su cuerpo es hacia sus lados, cuando dialoga con algunos de sus panelistas o con el otro conductor, dónde se la observa casi de

perfil. Se ha podido observar también otro tipo de movimiento corporal, que es cuando se acerca al escritorio más próximo y se inclina sobre él y se apoya con su brazo izquierdo, alejándose un poco de la zona central dónde se ubica siempre para quedar más cerca de sus panelistas, dando un tinte más informal y desestructurado.

Ya metiéndonos en las labores como conductora, es ella quien realiza el saludo inicial y da paso al otro conductor al comienzo del programa. En cuanto a la introducción de sus panelistas, cada conductor presenta a los tres que se encuentran de su costado. Es ella quien introduce la mayoría de los tapes, comenzando en un plano entero y luego en primer plano, y puede verse que no se ajusta a ningún escrito previo. Luego en el transcurso del tape, si este no es sonoro como un informe, tanto los panelistas como el otro conductor pueden intervenir en el análisis. Si bien puede decirse cada conductor tiene asignado un cierto número de tapes a la hora de realizar la reseña del partido, todos tienen la posibilidad de opinar acerca de lo que se observa en la pantalla. Alina Moine es una más dentro de todos los del staff a la hora de hablar de fútbol y puede realizar intervenciones cuando ella lo considere necesario, ya que en el espacio del debate de este programa podemos registrar la presencia de todas las voces.

Si bien son dos conductores, ella es la marca los tiempos dentro del programa. Da por finalizado los debates y da paso a la introducción de un nuevo tema, señala los cortes y a la vuelta de los mismos presenta la siguiente temática.

Con respecto a la utilización y puesta en funcionamiento de eje 0-0, como conductora, tiene las funciones de abrir y cerrar el programa, utilizando este eje 0-0 como principal herramienta. La misma la utilizará para dar paso a otros segmentos de programa, presentar los cortes, alguna comunicación telefónica o informes especiales. Al momento de presentar a los integrantes de la mesa, dejará el eje por un momento para iniciar una conversación, mismo movimiento que se realiza en un intercambio de opiniones en los debates que se generan. Los panelistas tienen también la potestad de usar el eje cuando al momento de establecer sus argumentos quieren que el espectador forme parte, los acompañe o apoye aquello que están diciendo.

Aunque el programa no cuenta con invitados, se destacan comunicaciones telefónicas con periodistas o protagonistas, momento en el cual la conductora lo presenta mirando a cámara, en un movimiento ficcional que da cuenta de que lo está mirando cuando lo saluda o habla. Los panelistas usarán el mismo recurso cuando estén en uso de la palabra y deseen interactuar con la

persona que está del otro lado de la línea. Del mismo modo, la conversación se cerrará sobre este mismo eje, tarea que realiza la conductora, siendo esta su potestad.

Al momento de los debates, la forma que tiene la conductora de ir dividiendo el programa en segmentos es la utilización de este eje para cerrar un debate e iniciar otro. En el medio, se producen otras miradas a cámara, por parte de panelistas, pero es sólo el conductor quién a través de este recurso nos dirá que se pone punto final a cierta discusión y que nos preparemos ya para la siguiente temática, que será introducida de esta misma forma.

Para el saludo final y despedida del programa, podemos destacar algunas características. El primer lugar no se realiza la caminata a primer plano del comienzo, sino que se despiden desde la posición central que ocupan en casi todo el programa ambos conductores. Es ella quién comienza la despedida, saludando a los panelistas casi sin mover su cuerpo sino un leve movimiento de cabeza hacia cada uno de sus lados, para luego ponerse casi de perfil para saludar al otro conductor. En ese momento, se produce una significación desde el cuerpo de ambos que es digna de atender. El saludo final entre ambos conductores genera un contacto entre ambos, y es un típico saludo entre hombres, ya que se estrechan las manos y se miran a los ojos, dejando por un momento el eje, y luego miran a cámara y las luces se apagan.

3.2.3- ANÁLISIS ENUNCIACIONAL A PARTIR DE SUBJETIVEMAS Y DEÍCTICOS

En este programa destacábamos que cada uno de los integrantes de staff es especialista y voz autorizada para hablar de fútbol y emitir juicios y opiniones al respecto. Por lo que intentaremos analizar tanto lo que ella dice como sus intercambios con los demás periodistas, para dilucidar su posición con respecto a lo que dice y la retroalimentación que recibe de los demás hombres.

Comencemos con algunas frases:

- **MOINE: Trezeguet fue la figura del partido, no sé si el resto coincide. PERIODISTA1: si? Figura?**
- PERIODISTA2: Fue jugador decisivo por lo menos, no se si la figura**
- MOINE: Fue una de las figuras del partido, ¿podemos decir?**

- **MOINE:** Están diciendo que es bueno o que es malo Riquelme? Hoy veías a este equipo y le faltaba un enganche.

PERIODISTA: Un enganche con 8 meses de inactividad no sé cómo juega

- **MOINE:** Bianchi es un buen entrenador no? No podemos darle 6 meses? **PERIODISTA:** Podemos darle toda la vida, pero mi obligación es cuestionar lo actual

En estos primeros extractos podemos destacar situaciones donde el intercambio de argumentos se da entre opiniones contrarias y se puede apreciar como ella usa la interrogación como mecanismo para expresar una posición y al mismo tiempo esconderla detrás de una pregunta que evite que sus compañeros realicen una contestación que pueda desacreditarla. En el primer fragmento como luego de decir “la” figura, ante la negativa de sus compañeros lo cambia por “una” de las figuras, cerrando la frase con un “¿podemos decir?” para lograr aceptación del resto. Se puede afirmar que en ciertos momentos de ciertos debates puede sentirse intimidada por integrar un staff con totalidad de hombres que saben de fútbol. En estos momentos ella es una metaenunciadora, ya que al interrogar incluye al destinatario y se ubica en una posición discursiva de no-saber, estableciendo una relación con sus colegas que la ubica en ese nivel inferior como si ellos tuvieran con ella un papel pedagógico en el que está inmerso también la audiencia como la que no-sabe, pero no en una oposición de mujer no sabe/ hombre sabe, sino simplemente entre alguien que tiene conocimiento y alguien que no. A pesar de esto, no podemos hablar de que las huellas de género desaparezcan debido a esa relación dicotómica, ya que es una mujer quien se pone en esa posición en la que históricamente se la ha posicionado, pero sin embargo aquí no incluye al espectador femenino en sus preguntas, no pregunta como mujer que no sabe, sino que abarca a todo el espectro en general que está sentado frente a la televisión.

En otras situaciones, es ella quien brinda una opinión o hace un análisis de algún estado de situación y su forma de modalizarlo no deja ese manto de duda sino que se pone a la misma altura que sus colegas:

- **MOINE: Adelantado Buffarini? Para mi está mal cobrado.**

PERIODISTA: Está justo saliendo el defensor, para mi no se cobra...

- **MOINE: El gol de Straqualursi marca como empezó jugando el partido River, fue un peloteo terrible.**

PERIODISTA: Y no cambio nunca. Por la presión de San Lorenzo

- **MONE: Empató con un muy buen equipo. Si vamos a los números, el mejor equipo del fútbol argentino**

- **PERIODISTA: Unión viene a la cancha de Boca y le da un baile, con Riquelme y todo**

MOINE: Bueno, así y todo el jugador que no estaba hace 8 meses fue el mejor de la cancha.

PERIODISTA: Imagínate, imagínate!

Aquí sí podemos apreciar esta conversación dónde dos periodistas debaten e intercambian opiniones y no podemos distinguir una especie de desnivel en cuanto a la autoridad intelectual para emitir algún juicio sobre fútbol. Aunque se de entre un hombre y una mujer, ambas opiniones son igualmente valoradas por ambos y vemos un intercambio entre iguales. La posición que ella toma en este tipo de intervenciones se diferencia mucho de las que analizábamos anteriormente. En éstas últimas los verbos y adjetivos utilizados transmiten más seguridad (mejor, fue, para mi está mal cobrado) y no dejan esa puerta abierta a la contrapartida de sus colegas, en el sentido de poder desacreditar sus argumentos. Esto pone en tela de juicio la premisa masculina de falta de saber y entendimiento de la mujer, ya que en un debate entre hombres ella puede estar a la misma altura y llegar a poner bajo la lupa algún argumento de un propio colega hombre sin que este sea refutado o desacreditado. Aquí se borra el papel de metaenunciador que marcábamos

anteriormente, por lo que las huellas del género tienden a borrarse y se encuentra esa discusión entre iguales.

3.3- CONCENTRADOS EN RED

Ficha Técnica:

Nombre: Concentrados en Red

Año de lanzamiento: 2013

Temporadas: 1

Conductora: Luciana Rubinska

Horario y flujo de emisión: lunes a viernes de 14 a 16hs



3.3.1-

DESCRIPCIÓN DE LAS ARQUITECTURAS TELEVISIVAS A TRAVÉS DE LOS CÓDIGOS DE LA COMPOSICIÓN ICÓNICA (CASSETI Y DI CHIO)

La escenografía del programa se divide en tres sets. El principal y el secundario, más pequeño. El primero es donde el programa empieza y termina. Posee un fondo con tonos de azul y pantallas

Led ubicadas en un recuadro naranja. También se puede detectar columnas a los lados del panel central, en blanco, iluminadas por una luz interior. El piso posee una forma redonda espiralada en rojo y blanco. Se encuentra un poco separado del fondo, lo que da una sensación de amplitud al set. Puede estar ambientado de dos maneras. En primer lugar, puede aparecer vacío, sin ningún elemento, donde los integrantes del panel están parados o puede ambientarse tipo living, con sillones blancos y una especie de mesa ratona, que se utiliza en la mayor parte del programa y cuando hay invitados. La distribución de estos sillones se caracteriza por tener uno doble en centro donde se ubican conductora y co-conductor, y luego a los lados sillones estilo Egg, que pueden ir variando según la cantidad de invitados que puedan sumarse. Se ubican en forma de semi círculo para así lograr que las conversaciones y los ángulos de cámara se logren de manera más prolija. A su vez, este mismo set puede ambientar de otra forma cuando se realiza una sección dentro del programa que se denomina “Íntimo”, y es cuando la conductora recibe a un invitado y realiza una entrevista sólo ellos dos. Es ahí que vemos dos sillones enfrentados y una mesa en la parte central. Debemos aclarar que es todo esto se ubica de manera oblicua y no paralela al fondo del set, y lo vemos más sobre el lado derecho, cerca de uno de los paneles laterales.

El set secundario, sólo está compuesto por un escritorio alto en blanco y una pantalla en la parte trasera y una computadora sobre el escritorio, que sirve para que uno o dos integrantes repasen noticias, repasen los comentarios a través de las redes sociales y compartan algún video divertido de internet.

En cuanto a la utilización de los planos y ángulos, destacamos la presencia de los planos más comunes, como primer plano, plano general o plano entero. El programa se abre en un plano entero de la conductora, que en un movimiento paulatino va transformándose en un plano medio o primer plano. Cuando el staff está sentado en el living, el plano general puede ubicarse tanto frontalmente como desde alguno de los laterales, pudiendo ver a veces a alguno desde la espalda. Esto casi siempre viene acompañado de un movimiento de cámara, donde esta lateralidad se va acercando al plano frontal pero sin llegar del todo. Cuando algún integrante toma la palabra, se le realiza un primer plano, o un plano entero de la persona sentada y suele no tener movimiento. Éste puede encontrarse cuando la cámara enfoca a quién o quienes están escuchando, y ahí puede detectarse cierto movimiento lateral de la cámara, para dar cuenta de todos aquellos con los que está conversando quién toma la palabra.

3.3.2- RELACIÓN DEL CUERPO SIGNIFICANTE CON EL EJE 0-0 Y LAS ARQUITECTURAS DESDE EL ROL DEL CONDUCTOR

Luciana Rubinska, la conductora del programa, cuenta con un co-conductor, el ex tenista Juan Ignacio Chela, aunque es ella quien marca el ritmo y los tiempos del programa. Es quien realiza el saludo inicial, que puede hacerse tanto sola como acompañada con el resto del staff, en plano entero y con sutiles movimientos de cámara, un travelling lento y paulatino hacia un plano medio. Si se produce el primero caso, será ella quién introducirá a cada miembro del staff, que entrará desde atrás de cámara, con un plano lateral y luego el plano general en el que se encontraba la conductora. Ella saludará a cada colega con un beso en la mejilla y después quedarán parados a su lado. En ese momento y frente a cámara ella dispondrá que se sienten y cada uno se ubicará en el lugar correspondiente.

En todo este dispositivo se realiza utilizando el eje 0-0 para marcar los momentos. El saludo de inicio se realiza mirando hacia cámara, dando la bienvenida al espectador. Al momento de presentar a sus compañeros, entra y sale del eje, para dar cuenta que nos está introduciendo a quién ingresa o está a su lado, al mismo tiempo que lo mira, o se miran, cuando se saludan y entablan una pequeña conversación.

Por su papel de conductora, ella es quién ocupa el lugar central de la escenografía, en el sillón más grande, junto a su co-conductor. Desde allí es quién introduce los temas que van a tratarse en el transcurso del segmento. Este movimiento lo realiza mirando a cámara, invitando al espectador a quedarse a verlo. Es quién al volver de los tapes hace un pequeño análisis o reseña para abrir el debate entre sus compañeros. En estos debates, todos los miembros tienen la posibilidad de mirar a cámara, para hacer parte al espectador de sus argumentos, por lo que vemos una alternancia entre miradas a cámara y miradas entre ellos durante las conversaciones. Caso contrario sucede con los invitados, quienes siempre hablarán mirando a los integrantes del staff, en lo que intentará ser para ellos una conversación como cualquiera sin la presencia de la lente.

De este mismo modo, es Rubinska quien da por finalizada cada segmento temático del programa, y mirando a cámara nos da pie a otro o nos envía a corte comercial, siendo ella misma quién al regreso continúa con la mirada a cámara para presentar lo que sigue.

Hay dos momentos en el programa dónde la conductora se encuentra en otra parte del set o en una ambientación diferente y que valen la pena destacar. El primero es cuando junto a Chela anuncian los títulos del día y su repercusión en la red social Twitter. En este momento, ambos conductores se encuentran tras un escritorio. Ella permanece parada y él sentado, para lograr que estén a la misma altura y el encuadre de cámara quede más prolijo. Esto se realiza sobre un plano medio o americano. Aquí ambos miran a cámara presentando el primer título y luego hablarán sobre las imágenes que ocuparán toda la pantalla. Este segmento se realiza ajustándose a un papel, ya que ambos leen algo que previamente fue desarrollado por la producción del programa, siendo este el único momento dónde esto se registra de manera tan clara.

El segundo segmento para destacar es el “Íntimo”, dónde sólo la conductora es la encargada de llevarlo a cabo. Se invita a un personaje del deporte y sentados de manera enfrentada en dos sillones, se desarrolla una charla o entrevista en profundidad. Como mencionábamos anteriormente, si bien hay menos mirada a cámara de parte de la conductora, el invitado sólo fijara su mirada en quién le está haciendo la nota. Aquí, como su nombre lo indica, se busca un ambiente más íntimo, tratando de eliminar todo vestigio de los elementos de reproducción técnica para dar lugar a una charla amena. La conductora la abre y la cierra usando el ele 0-0, para presentarle al televidente de quién se trata la persona que está sentada al frente y también para despedirla e incluirla en esa despedida y agradecimiento por su presencia.

Al encontrarse casi todo el tiempo con la totalidad de su cuerpo en cámara, podemos detectar muchas significaciones en sus movimientos. Cuando se encuentra parada, podemos ver que en una mano tiene papeles, dónde encontraremos el Schedule del programa y ciertas acotaciones para su desarrollo. Sin embargo, en ningún momento se puede ver ante cámara que baje la mirada para leerlos. Utiliza muchísimo sus manos para enfatizar su discurso y usa un tono de voz elevado sobre todo en la presentación e introducción de sus compañeros. También hace pequeños movimientos hacia adelante y hacia atrás y suele inclinarse un poco para adelante para puntualizar algo de lo que está diciendo. Su rostro luce una sonrisa todo el tiempo que transcurre la presentación inicial.

En el momento de estar sentada, nunca está apoyada en el respaldo sino que se sienta derecha y sigue utilizando sus manos de una manera muy enfática. Gira su cabeza para los costados e inclina apenas su cuerpo para dialogar con alguno de los integrantes del staff o invitados que se encuentran a sus lados.

Aunque no es un programa que se caracterice por el debate deportivo sino que se refiere más a un magazine de deportes, es la misma conductora quién es la especialista en fútbol, la voz autorizada para opinar al respecto justo a otro integrante del panel que se sumó más tarde que fue jugador profesional de fútbol. Si bien todos pueden opinar a la hora de una conversación, es ella quién introduce los temas, argumenta, trae hechos del pasado para explicar, opina sobre el fútbol actual, sobre diversos temas que hacen a esa área y su opinión es valorada y respetada por sus colegas, quiénes son especialistas en otras aristas como música o tenis.

Hay que destacar sin embargo, que el staff cuenta con otra mujer, Geraldine Newman, que viene del mundo del modelaje. Si hacemos una breve descripción de su papel dentro del programa podemos destacar muchas diferencias en su relación con el mundo del deporte. Al no ser una especialista, cualquiera de sus intervenciones no es valorada como las de la conductora sino que se lo toma en un tono casi de broma por sus compañeros. Además, cuando presenta algún tema que tiene imágenes, y no son títulos informativos, se puede detectar que se está ajustado a una especie de libreto o texto, ya que notamos que se trata de una lectura y no un argumento espontáneo y genuino del momento.

3.2.3- ANÁLISIS ENUNCIACIONAL A PARTIR DE SUBJETIVEMAS Y DEÍCTICOS

Como ya lo habíamos aclarado más arriba, Luciana Rubinska tiene un lugar dentro del programa particular ya que de todo el staff, ella es la especialista en fútbol y la voz autorizada para hablar del tema, por lo que no cuenta con mucho intercambio de opiniones con sus colegas, sólo en el caso de la presencia del exjugador Juan Manuel Herbella en el staff. Desde este punto de vista es que vamos a analizar algunas de sus intervenciones para detectar su posición con respecto a lo que enuncia y forma de modalizarlo.

Comencemos con algunas frases:

- **Comenzamos con All Boys – Rafaela. Un entretenido partido para quienes tuvimos la oportunidad de mirarlo.**

- **Esto es para callarse la boca y aplaudir, la definición de Ivan Borghello.**
- **Ferrari le tira una patada terrible a Grazzini, era penal, Vigliano no lo vio**

En la primera frase destacamos que la periodista miró el partido de fútbol y con ese argumento por detrás puede sostener desde de su opinión que fue un partido entretenido, que en la jerga futbolística refiere a un encuentro con muchas situaciones de gol y que ella conoce. A su vez en las dos frases que siguen, que corresponden al mismo partido, podemos resaltar dos aseveraciones, fundadas en su observación y desde su propia opinión. La primera que se basa en lo emocional, ya que habla de la idea de un gol que te deja sin palabras y sólo genera aplausos. La segunda utiliza uno del tipo evaluativo, ya que califica como “terrible” una patada, pero lo más importante es que a pesar de ser así, el árbitro no ve el penal que para ella era muy claro. Aquí no encontramos ningún modalizante que ponga algún manto de duda o deje abierta alguna opinión contraria, sino que utilizó dos aseveraciones para destacar su opinión irrefutable al respecto. La posición que ella toma frente a lo que está diciendo nos deja la imagen de que sabe lo que está diciendo, lo mantiene y lo fundamenta discursivamente.

Ahora vamos a analizar como es la relación con dos de sus colegas que no son especialistas de fútbol y cuyo intercambio de opiniones no se realiza entre dos o más personas que se encuentran al mismo nivel de autoridad intelectual. Nos referimos a Juan Ignacio Chela (extenista) y Geraldine Newman (Modelo):

- **RUBINSKA: Bianchi anunció que apuesta a la copa argentina y pondrá a Riquelme como titular) Pero no va a ser así, les digo, lo voy a modificar en el aire porque no esta bien de una molestia. Prácticamente descartado Riquelme para jugar contra Excursionistas.**

CHELA: Como sabes de futbol Luciana.

RUBINSKA: Bianchi suele cambiar de equipos, usa uno en el campeonato, otro en la copa para no desgastarlos. Como los resultados no se dieron tuvo que empezar a mezclar. Yo creo que para la copa argentina existe la posibilidad de que Bianchi juegue con tres puntas.

CHELA: Como aprendo de futbol con Luciana.

- **RUBINSKA:** Un momento en la Champions League se hacen sorteo y se empiezan a cruzar los equipos, te cuento a vos Gege (Geraldine Newman), y nadie se quiere enfrentar con el Barcelona. Esto ya había pasado hace dos años en el Shaktar, cuando filmaban el sorteo y los jugadores se agarraron la cabeza decepcionados, les faltaba llorar.
- **NWEMAN:** Igual a mi lo que me sorprende es que siempre comentamos acá, comentan ustedes, yo escucho, el tema de que la hinchada y toda la gente nunca quiere bancar al técnico, digo, los de boca bastante bien, como que quieren hacerle el aguante a pesar de que no viene tan bien.

CHELA: Eso es porque tiene espalda

NEWMAN: Claro, espalda, como dijeron ahí en el tape

RUBINSKA: Tiene espalda porque ha ganado todo, porque fue el símbolo más importante de los últimos años de Boca en cuanto a entrenador, uno de los técnicos más ganadores dentro de fútbol argentino y eso evidentemente le da un respaldo que a otros técnicos no les dieron.

- **HERBELLA:** Importantes las palabras de Perico hablando sobre los comentarios de Bochini con respecto al juego. Bochini criticó a todos los técnicos que pasaron por Independiente, a todos, no dejó un títere con cabeza.

RUBINSKA: Es cierto, y además que si uno lo analiza desde lo fáctico, la realidad es que no tenía mucho sentido este cuestionamiento al planteo porque si vos te pones a pensar

que estos 11 jugadores, las características que tienen te hablan de un equipo que puede ser más ofensivo o un poco más cuidadoso, independientemente del lugar que ocupen en la cancha no? Se entendió Gege?, sino vos corregime.

NEWMAN: Corregirte no te voy a corregir, imagínate, te puedo decir que no entendí pero corregirte seguro que no.

En todas estas conversaciones, salvo en la última dónde interviene el exfutbolista Herbella, se puede destacar lo que mencionábamos arriba de que no es una conversación entre iguales. Aquí es Newman quien se ubica como metaenunciadora, interroga, habla como todas las mujeres que como ella que no saben, y abre el juego de ese enunciador pedagógico que es justamente otra mujer y que es la que completa esa oposición sabe/no-sabe, que al estar integrado por dos mujeres, rompe con las huellas de género que contraponen mujer no sabe/hombre sabe dejando lugar sólo al conocimiento/desconocimiento.

En el primer extracto, cuando ella da al aire una información actualizada, corrigiendo una información que estaba leyendo que le dio la producción del programa, su co-conductor responde que aprende de ella mucho acerca de fútbol, algo que llama la atención que se dé desde una mujer a un hombre teniendo en cuenta nuestra premisa inicial.

En otra de las conversaciones, Newman empieza a introducir una opinión aclara que en las discusiones de fútbol ella sólo escucha los debates que realiza el resto y de ahí arma una opinión. En ese momento Chela toma la palabra y dice que Bianchi “tiene espalda”, Newman responde que eso es lo que acaban de escuchar en el tape, por lo que en cierto punto desacredita la opinión de su colega. Rubinska responde utilizando unidades léxicas como “símbolo más importante” o “evidentemente” que le dan respaldo a lo que dice y nos sugiere su conocimiento y autoridad intelectual a la hora de enfatizar y explicar de una manera más clara lo que sus otros dos colegas intentaban expresar.

Con respecto a Newman, su lugar dentro del programa es muy claro con respecto a su desconocimiento sobre fútbol, y entonces, en sus diálogos con Rubinska, la voz autorizada, se puede apreciar esa diferencia y distancia entre ambas a pesar de ser dos mujeres. Tratando de especificar, nos referimos al momento en que la conductora dice “Te cuento a vos Gege” y “Se entendió Gege? Sino vos corregime”, esta última con cierto sarcasmo, a lo que la modelo

responde que no existe la posibilidad de que ella pueda corregir a la conductora, que cuenta con el conocimiento que ella no posee. Aquí notamos las dos situaciones posibles, la de la mujer totalmente ajena al mundo del fútbol que sostiene esta construcción que realiza el hombre, aquella que niega el saber de las féminas y las excluye del universo futbolístico; y otra que rompe totalmente esa construcción heterónoma y puede sostener una conversación al mismo nivel con un exjugador de fútbol, intercambiando argumentos como dos iguales y respetando ambas opiniones como legítimamente autorizadas. Esto último lo analizaremos a continuación:

- **RUBISNKA:** Y hablando de san Lorenzo, desde lo futbolístico, la verdad es que a veces se criticaba mucho a Carusso Lombardi y Pizzi, un entrenador totalmente diferente, con una idea de juego totalmente diferente, da la sensación que todavía le cuesta poder crear una identidad.

HERBELLA: Creo que defensivamente tiene la misma fisionomía que tenía el equipo de Caruso, por ahí tiene un poco más de intención de juego, pero esa intención de juego no se ve reflejado en llegadas.

- **RUBINSKA:** Bianchi en la otra etapa en Boca lo que hizo en general fue armar dos equipos, uno que juega el campeonato local y otro más fuerte cuando había partido de copa, volcado totalmente a la competencia internacional. Y hoy, intentando hacer lo mismo, no le está funcionando. **HERBELLA:** Hoy no sabes ni quien es titular ni quien es suplente, no sabes nada.

RUBINSKA: No, y tampoco sabes la utilidad

HERBELLA: Lo único que sabes es que ataja Orión y después que si Riquelme está en condiciones, juega, después no sabes más nada. No sabes quienes son los centrales titulares, quienes son los laterales titulares, quienes son el cinco titular.

RUBINSKA: Ni el 9

HERBELLA: Por ahí probablemente Erbes

RUBINSKA: Que está lesionado

HERBELLA: Pero está lesionado así que no sabes...

El debate y el intercambio de opiniones en el mundo del fútbol es algo común en los programas televisivos argentinos y son desarrollados casi en su totalidad por hombres que dialogan con otros hombres. En los dos fragmentos que resaltamos más arriba podemos realizar una especie de juego, ya que si se lo damos a leer a alguien que no conoce a Luciana Rubinska y asocia ese apellido a un periodista hombre, nunca dará cuenta sin mirar el segmento que esa charla se estaba desarrollando entre un hombre y una mujer, ésta última sin seguir ningún libreto o leyendo algún papel que le había otorgado la producción, sino que eran producto de su conocimiento cada una de las opiniones y argumentos que vertía en dicho diálogo.

En el primer recorte de diálogo vemos como ella plantea un estado de situación, argumenta usando subjetivemas modalizantes como “la verdad es que” u otros como “totalmente” para sostener su posición con respecto a lo que dice, y luego deja la puerta abierta para el debate y la opinión de su compañero con “da la sensación que”. Aquí podemos destacar como si bien ella ha venido sosteniendo un argumento, al final la conclusión puede ser apresurada o puede tener diferentes visiones, lugar que ocupa la respuesta de su colega Herbellla. Esa respuesta no descalifica y desautoriza la de su colega mujer, sino que la amplía y aporta otros conceptos para ir engrandeciendo la visión total del argumento que ambos están construyendo.

El segundo extracto, Rubinska empieza explicando como sucedía un hecho en el pasado: “Bianchi en la otra etapa en Boca lo que hizo en general fue armar dos equipos”. A juzgar por los verbos que utiliza, lo que ella está diciendo es un hecho fáctico y no fruto de su opinión personal. Es a partir de eso que ella juzga como realidad que realiza un juicio de valor personal sobre lo que está sucediendo en el presente usando una construcción léxica evaluativa como “no le está funcionando”.

A partir de allí se desarrolla un intercambio de argumentos que sostienen esta frase que realizó ella y que en ningún momento es desacreditada por su colega sino reafirmada con sus propios argumentos.

4- ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS TRES DISPOSITIVOS DE ENUNCIACIÓN

En un primer segmento, compararemos el diseño las arquitecturas televisivas de los tres programas. Entre las similitudes encontramos la distribución del panel, colocándose el o los conductores en el centro y los demás miembros del staff a sus costados, mayoritariamente en posición oblicua ya sea en escritorio o sillas, con el objetivo de lograr mejores encuadres de cámara y mejorar las conversaciones entre los integrantes del programa o posibles invitados. A partir de aquí, las diferencias que encontramos es que en los dos programas con mujeres, las dos conductoras más la modelo en Concentrados en Red se encuentran siempre de cuerpo entero ante la cámara, aunque en este se sienten, no hay ningún escritorio que puede ubicárseles al frente del lente. En el programa sólo con hombres, todo se encuentra detrás del escritorio, así como el panel en Fútbol Permitido, también integrado por hombres. Si bien no podemos atribuir esto como regla general, nos sirve para marcar que el físico de la mujer es algo que quiere mostrarse ante cámara para un público mayoritariamente masculino, ya que en Fútbol Permitido Alina Moine luce siempre un vestido corto y Geraldine Newman en Concentrados también luce polleras o shorts cortos. Aunque Rubinska no continúe con ese patrón podemos decir que eso es atribuible a una cuestión de preferencias y estilos, más a acorde a su papel dentro del programa.

En cuanto los planos y encuadres, al momento de la mujer en cámara abundan los planos enteros y planos americanos por un lado, y muchos primeros planos en el caso de Moine y Newman, aun cuando no están en uso de la palabra. En el programa Estudio Fútbol sólo encontraremos primeros planos ya que el resto del cuerpo se encuentra detrás de un mostrador.

La utilización del cuerpo como medio de significación está mucho más explotada en los programas con mujeres que en el restante, ya que al mostrarse de cuerpo entero las operaciones realizables son mucho más visibles. Ellas pueden caminar por el set, moverse de un lado a otro, ejercitar el tema postural a la hora de emitir sus argumentos y está menos limitadas por el objeto materia adelante suyo en el momento de interactuar con sus colegas o invitados.

En la utilización del eje 0-0 no notamos diferencias en la conducción de un hombre o una mujer. En los tres casos son ellos quienes abren el programa, haciendo la salvedad que en el caso de Moine hay una conducción compartida con otro hombre. Ellos dan inicio y cierre a los segmentos utilizando el eje como herramienta, dan pie y finalizan los debates, presentan invitados y los

despiden, ya sea en piso o a través de una comunicación telefónica o móvil en vivo, casos éstos dos últimos dónde el eje será el pivot para dar la imagen de que se le está hablando directamente al invitado y no al espectador del otro lado. Como decimos, no hay diferencias entre un hombre o una mujer en el rol de conductor en estos programas deportivos, ya que ambos son los encargados de marcar los tiempos y permitir el desarrollo de cada segmento que tengan dichos programas. El eje 0-0 sigue siendo su potestad para este tipo de acciones, aunque en todos los programas cada miembro del staff puede hacer uso del mismo al momento de usar la palabra, pero sólo si desea incluir al espectador en sus argumentos o hablarle directamente, pero no para realizar algún tipo de movimiento interno que permita el avance del programa.

En cuanto a lo enunciacional, si comparamos ambos programas dónde hay mujeres, podemos encontrar una diferencia clara en el lugar que ocupan dentro del programa cada una de ellas, si bien las dos son conductoras. En Fútbol Permitido, Alina Moine se encuentra inmersa en un staff repleto de hombres que están ahí para hablar de fútbol y analizarlo. Por su parte, Luciana Rubinska en Concentrados ocupa un lugar como la voz autorizada para hacer análisis de fútbol, acompaña muchas veces por Juan Manuel Herbella, un exjugador de fútbol que comparte con ella la tarea de hablar sobre ese deporte.

A partir de aquí que podemos destacar que Moine cuenta con un panel más apto para responder ante cualquiera de sus intervenciones, es por eso que en ciertas situaciones, esto puede generar en ella cierta sensación de intimidación y maquillar ciertas afirmaciones con preguntas o expresiones que no terminen de transmitir seguridad en el sostenimiento de argumentos y hasta a veces puede llegar a cambiarlos sobre la marcha. Sin embargo, no podemos afirmar que esto sea la regla general, sino que hay momentos dónde la posición que toma ella ante lo que dice es mucho más sólida y segura y se pone a la misma altura que sus colegas hombres, pudiendo entablar conversaciones al mismo nivel. Si bien tiene la misma potestad de hablar y de argumentar que el resto de sus compañeros, hay que destacar también que ocho personas intercambiando argumentos es una situación mucho más limitante desde lo discursivo que ser la única o ser sólo dos.

Este último caso es lo que sucede en Concentrados, dónde la posibilidad de contrapartidas de sus colegas en alguna charla de fútbol es reducida a un mínimo porcentaje y las libertades son mucho mayores. Sin embargo, hay que manifestar que ser la voz autorizada en un programa para hablar de fútbol, propiedad exclusiva del hombre según sus propias construcciones discursivas, significa

también una presión y una exposición que no es común ver en la televisión argentina. A su vez, ese mismo programa cuenta con otra mujer que podemos representar como la antítesis de la conductora. Es una modelo, ajena totalmente del mundo deportivo y puesta allí por un tema de imagen y variedad de ámbitos, cuyas opiniones deportivas o bien están guionadas o son desde una posición de inferioridad o desconocimiento acerca del área que está siendo debatida. Muchas veces cuando hay invitados ni siquiera está ubicada en el set principal junto al resto de sus compañeros sino en el set dónde está el escritorio para leer los títulos informativos, y desde allí realiza sus intervenciones.

Más allá de su posición central en el programa, notamos una posición de seguridad desde el punto de vista discursivo en las intervenciones de Rubinska. Su importante trayectoria por varios programas deportivos le sirve de sostén para ocupar un lugar extraño y ajeno para la mujer hace algunos años atrás y que ahora ocupa con total naturalidad.

A pesar de que podamos decir que la imagen es también importante en su caso, esa arista para el público masculino está ocupada por Newman. Si bien ambas son mujeres, el papel dentro del programa marca sus diferencias de manera clara e indudable.

CONCLUSIÓN

Es menester desde el principio aclarar que las conclusiones que se van a verter a continuación no tienen intención de ser generalistas teniendo en cuenta el universo elegido y las muestras seleccionadas. Poniendo de manifiesto el carácter exploratorio-descriptivo del presente trabajo es que se ha intentado dilucidar qué modificaciones ha traído al mundo deportivo de la televisión argentina acotado a los programas seleccionados, la incorporación de las voces y los cuerpos femeninos en ese mundo que les ha sido ajeno desde sus comienzos y que ahora ha dado el brazo a torcer dejando de lado muchos prejuicios e introduciendo a la mujer en lugares impensados hace 20 años atrás.

En primer lugar hay que decir qué no sólo hoy la mujer ocupa el lugar de conductora en un programa deportivo, sino que ahora se anima a intervenir con enunciados propios, a contradecir, a debatir y sostener posiciones enfrente de colegas hombres incluso estando en inferioridad numérica. Aunque cada caso es particular, podemos decir que contar con una trayectoria en los medios deportivos sirve para que la mujer vaya forjando no sólo una reputación sino un respeto y una mayor espalda a la hora de ponerse de igual a igual con un colega. Lo que parecía imposible, encontrar un hombre y una mujer que en televisión puedan entablar un intercambio de opiniones sobre fútbol y podamos decir que ambos se encuentran al mismo nivel en cuanto al posicionamiento que toman respecto de sus argumentos, ahora está al alcance de todos en nuestro hogares. Si bien no podemos ignorar la importancia de la imagen, la mujer está tomando importancia a nivel discursivo en los medio televisivos.

Como decíamos, la cuestión de la imagen sigue siendo el principal eje que mueve la aparición de las mujeres en la televisión mundial y nuestro país no es la excepción y menos el universo deportivo, liderado por el público masculino. Lo que pudimos encontrar en nuestro análisis fue, en primer término el tema de vestuario, que en la mujer siempre estaba representado por vestidos cortos, escotados, shorts, tacos, entre otras. Esto podía verse en Moine, la única mujer en Fútbol Permitido y en Newman, una de las dos mujeres en Concentrados. Rubinska utilizaba un vestuario mucho más sobrio como calzas o jeans, camisas o remeras mangas cortas o largas. Si bien estamos hablando también de una mujer, es Newman quién ocupa el lugar del estereotipo de belleza, ya que viene del ámbito del modelaje y no del deporte. Rubinska es la voz autorizada dentro del segmento y su importancia radica en lo discursivo y no en lo meramente físico. Sin embargo eso parecería no alcanzar y por eso la inclusión de alguien que cumpla con los requisitos que

parecieran ser ineludibles para este tipo de programas. Abundan los planos americanos y enteros, los primeros planos aun cuando la mujer no está en uso de la palabra y hasta los contrapicados para captar de un ángulo diferente de fisionomía femenina.

Los dispositivos de enunciación televisivos con la aparición de las voces y los cuerpos femeninos sufren algunas modificaciones sobre todo en la escala de los encuadres, planos y ángulos de cámara, ya que si uno tiene una mujer en un programa no se va a “desperdiciar” su potencial con la audiencia masculina ubicándola detrás de un mostrador. La mujer está allí para ser mostrada. Lo novedoso es el poder que está ocupando poco a poco lo discursivo, dándole pelea a la parte de imagen. Hoy el hombre tiene que adaptarse a tener que debatir con alguien del sexo opuesto que puede ponerse enfrente y debatir con él de igual a igual. Sabemos que esta no es la regla general por diversas cuestiones, sobre todo del lugar que les dejan ocupar las empresas de televisión. En un tiempo la novedad que pueden tener los programas es una mujer que sabe, que sabe que sabe y que no tiene miedo de demostrarlo y no sólo una cara bonita detrás de un vestido corto y un maquillaje bien producido.

BIBLIOGRAFÍA

ALABARCES, Pablo. "Fútbol y Culturas Populares: los lugares de distinción", V Congreso de Antropología Social, La Plata, Argentina, 1997.

ARCHETTI, Eduardo. "Fútbol y ethos", en *Monografías e Informes de Investigación*, N° 7, FLACSO, 1985

BENVENISTE, Emile, "Problemas de lingüística general II". Siglo Veintiuno Editores. México, (1977) 1987.

BINELLO, Gabriela; Conde, Mariana; Martinez, Analía; Rodriguez, María Graciela. *Mujeres y fútbol: ¿territorio conquistado o a conquistar?* En publicación: Peligro de Gol. Estudios sobre deporte y sociedad en América Latina. Pablo Alabarces. CLACSO. 2000

BITONTE Maria Inés. y GRIGÛELO, Liliana. *De La Enunciación Lingüística a la Comprensión Del Lenguaje Audiovisual. Una punta sobre enunciación*. Material Didáctico de la Cátedra Semiótica de los Medios II, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

CARLÓN, Mario. Sobre lo televisivo: dispositivos, discursos y sujetos. Ediciones La Crujía, Buenos Aires, 2004

CASETTI, Francesco y DI CHÍO, Federico. "Cómo analizar un film". Paidós. Barcelona, 1991.

CASSETI, Francesco. y ODÍN, Roger. *De la paleo a la neo-televisión. Aproximación semio-pragmática*. En Revista Communications n° 51, 1990

CERÓN, Carla, "El Género Femenino: otra mirada en el mundo de los relatos y el deporte". Editorial Académica Española. Madrid, 2012.

CONDE, Mariana; Rodríguez, María Graciela. *Intersectando prácticas y representaciones: mujeres en el fútbol argentino*. En Documentos de Jóvenes Investigadores, N° 1. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales. UBA, 2002.

CORTÉS, José Ángel, José Ángel: "La estrategia de la seducción, La programación en la neotelevisión". Editorial Eunsa, Pamplona, 1999

ECO, Umberto, "La estrategia de la ilusión". Editorial Lumen, Barcelona, 1999

FARRÉ, Marcela, *Desafíos de los programas informativos en la neotelevisión*, en E Compós. Abril 2007

FERNANDEZ, Ana María. "La mujer de la Ilusión". Paidós, 1993.

GÓMEZ TARIN, Francisco. "El análisis fílmico", Universidad de Beira Interior, Brasil, 2006

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, "El discurso televisivo: un espectáculo de la posmodernidad". Editorial Cátedra, Madrid, 1999.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. "Le enunciacion de la subjetividad en el lenguaje". Edicial. 1992.

LAMAS, Marta. *La antropología feminista y la categoría de género*. En revista Nueva Antropología, Vol. VIII, Nº 30, México 1986

LARRAÍN, A. & MEDINA, L. Análisis de enunciación: Distinciones operativas para un análisis dialógico del discurso. Estudios de Psicología, 2007.

PEREYRA VALAREZO, Alberto. "Claves semióticas de la televisión". Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya Yala y Corporación Editorial Nacional, Quito, 2008.

TRAVERSA, Oscar. "Dispositivo-enunciación: en torno a sus modos de articularse" en Revista Figuraciones: teoría y crítica de las artes, nº 6, diciembre, 2009

VERÓN, Eliseo. 1976, *Cuerpo Significante*, en *Sexualité et pouvoir*, Paris, Payot

1983, *Esta ahí, lo veo, me habla*, Paris, *Communications* Nº 38, *Enonciation et cinéma*,

1984, *Le séjour et ses doubles: architectures du petit écran*, Paris, *Temps Libre*, Nº 11; trad. castellana, *El living y sus dobles: arquitecturas de la pantalla chica*, en *El cuerpo de las imágenes*, Bs.As., Norma, 2001

1987, *Cuerpo y metacuerpo de la democracia audiovisual*, *Après-demain* N°293-294, Paris

1988, *La sémiosis sociale*, Presses Universitaires de Vincennes, Paris trad. cast, Barcelona, Gedisa, 1993

1989 *Interfaces, Notes sur la démocratie audiovisuelle avancée* Paris, Hermes, trad. castellana, *Interfaces. Notas acerca de la democracia audiovisual avanzada*, en *El nuevo espacio público*, Barcelona, Gedisa, 1992 y en *El cuerpo de las imágenes*, Norma, 2001

2001, *El cuerpo de las imágenes*, Bs.As., Norma

WOLTON, Dominique, "Elogio del Gran Público". Editorial Gedisa, Barcelona, 1992.